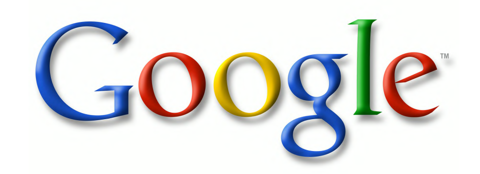
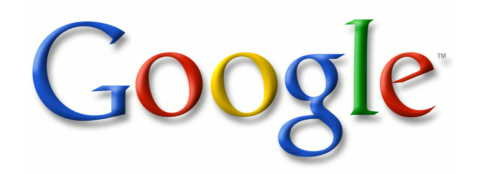


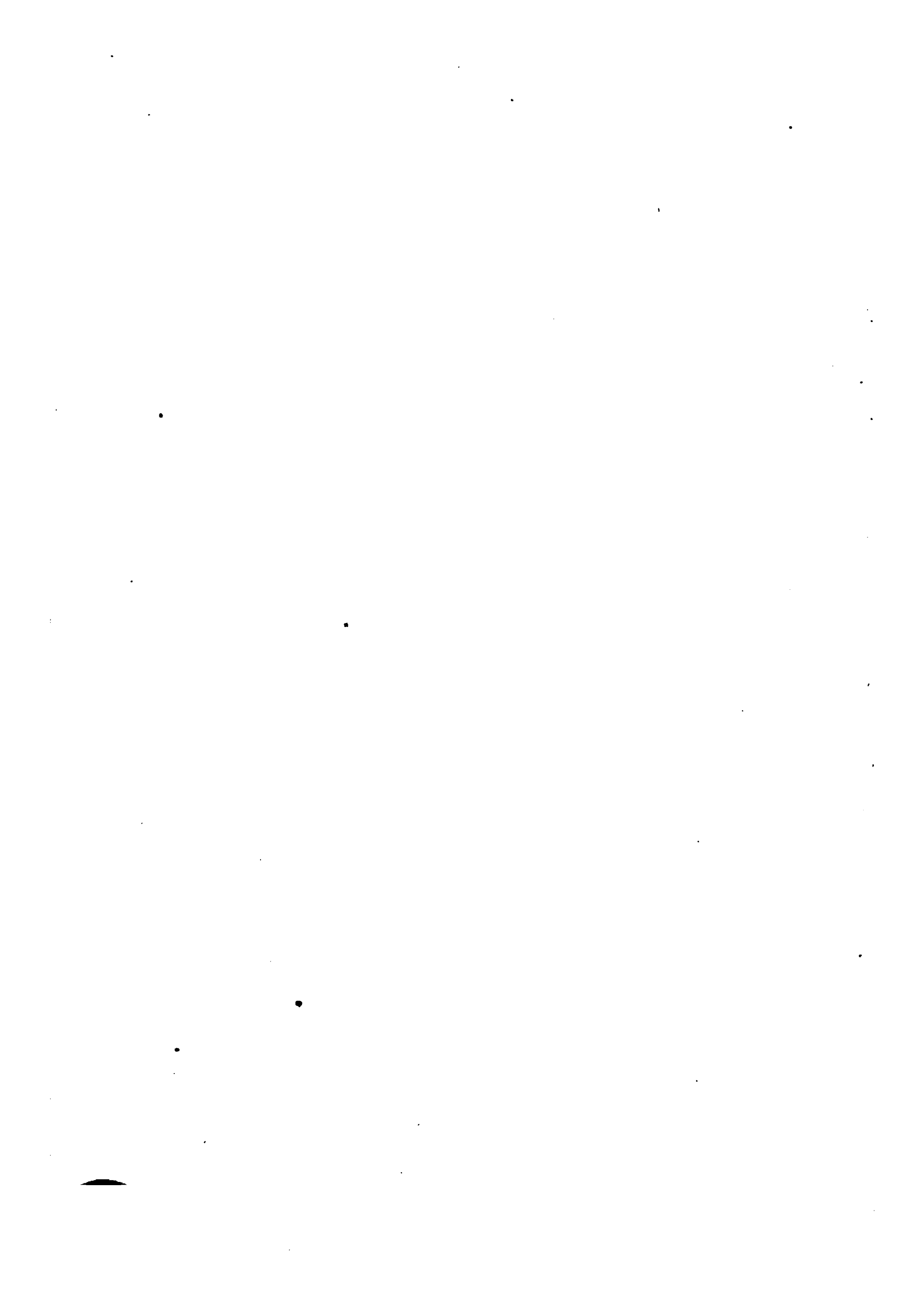




Ehrt eure deutschen Meister!
Dann bannt ihr gute Geister;
Und gebt ihr ihrem Wirken Gunst,
Zerging in Dunst
Das heil'ge röm'sche Reich:
Uns bliebe gleich
Die heil'ge deutsche Kunst!

R. Wagner

Das alte Burgtheater



Das alte Burgtheater

(1776–1888)

Eine Charakteristik durch zeitgenössische Darstellungen / Herausgegeben von Richard Smekal

19  16

Kunstverlag Anton Schroll & Co.
Gesellschaft m. b. H. in Wien

Druck: Christoph Reißer's Söhne, Wien V.

Zur Einführung.

In diesem Buche wird vom alten Burgtheater erzählt. Es soll jedoch keine historische Darstellung bedeuten, die schon in mancher Gestalt gegeben wurde. Ein neuer Weg ist eingeschlagen, um das Geheimnis dieses ehrwürdigen Institutes zu entdecken, das auch uns Jüngeren und Jüngsten, die wir es nie betreten durften, wie eine leuchtende Gralsburg der deutschen Kunst geworden ist. Die Stimmen und Bekenntnisse der Zeitgenossen wurden abgehorcht und in ihrer ungeschminkten und unberührten Art wiedergegeben. So wurde das Buch zur Sammlung von vielen verlorenen Gesprächen, die genau mit Stimmfall und Gebärde aufgezeichnet erscheinen und uns darum unmittelbarer treffen als eine gerundete Abhandlung. Dabei blieb vor allem die für die Kunst des Schauspiels geltende Wahrheit berücksichtigt, daß darüber der Nachgeborene nicht urteilen könne.

Verlorene Gespräche, die zufällig aufgezeichnet wurden. In dieser Betrachtung liegt auch zugleich eine Kritik der Sammlung. Es konnte nicht alles geboten werden, was von unmittelbarem Interesse gewesen wäre. Das ganze durch Wien reisende Deutschland saß im Burgtheater, Männer von Ruf und Bedeutung, aber wie viele Urteile sind verschollen, denn sie wurden nie zu Papier gebracht. So erscheint das Material immer vom Zufall abhängig. Und doch, im Durcharbeiten und Ordnen zeigt sich erst die Fülle

des Vorhandenen. Sie konnte nur in einer Auswahl gebracht werden.

Für diese Auswahl war ein Standpunkt zu gewinnen. Dieser ergab sich von selbst aus unserer heutigen Auffassung, welche die Bühne als Faktor der sozialen und historischen Entwicklung betrachtet. Theatergeschichte soll keine Rollen- und Schauspielergeschichte sein, sondern im letzten Grunde Kulturgeschichte. In diesem Sinne wurde der Versuch unternommen, die Wirkung der Schauspielkunst im ganzen alten Burgtheater, das für fast ein Jahrhundert als die bedeutendste deutsche Bühne galt, mit Rücksicht auf das Publikum zu betrachten. Es sind viele Zeugnisse wiedergegeben, welche diese historische Mission des Theaters betonen und den Rahmen über eine Abendaufführung hinaus auf den Geist einer Epoche widerspiegeln. Darum sei dieses Buch nicht allein in die Hände der Theaterfreunde gelegt; nicht nur die Masken mögen gesehen werden, auch die Menschen, welche sie trugen, und diejenigen, für welche sie getragen wurden. Altösterreich taucht wieder vor unseren Blicken auf, von einer neuen Seite und mit einer neuen Aufgabe: es fördert und stützt den Geist der deutschen dramatischen Kunst.

Aber nicht nur auf das Positive sollte hingewiesen werden, auch manches Unzulängliche wurde zur Illustration herangezogen, denn erst im Aufzeigen des Versagens werden die Kräfte deutlich gesehen, die zum Gelingen führen. Dagegen wurde das gänzlich Belanglose fallen gelassen, und so konnte die

durchaus unfruchtbare Direktionsepoche Halms mit gutem Rechte übergangen werden. Anderseits durfte die Tätigkeit Mozarts, welcher im Burgtheater seine ersten großen Erfolge erntete, nicht fehlen, und so wurde einiges über das deutsche Singspiel im Burgtheater mitgeteilt. Auch sonst sind gewisse Gedankenfolgen beobachtet, etwa wenn die verschiedenen Aufführungen des „Faust" charakterisiert werden, von den Szenen, welche als Totenfeier für Goethe zur Darstellung gelangten, bis zur großartigen erstmaligen Aufführung beider Teile durch Wilbrandt.

Was nun die Größe des alten Burgtheaters anlangt, so beruht sie auf drei Traditionen, die sich im Laufe der Zeit in gleicher Art erneuert hatten. Sie gingen erst mit dem Abbruch des alten Theatergebäudes verloren und sind vom neuen Hause nicht in der ursprünglichen Gestalt übernommen worden. Diese drei Traditionen hießen: das Publikum, die Schauspieler und der Spielplan.

Bald nach dem Machtworte des kaiserlichen Herren, welches im Jahre 1776 das Hof- und zugleich Nationaltheater entstehen ließ, fand sich in diesem die Wiener adelige und bürgerliche Gesellschaft vollzählig ein. Das alte Burgtheater, welches sich mit seinen Mauern an die kaiserliche Residenz anlehnte, stand nicht bloß baulich dem Herzen der Dynastie nahe: es wurde bald zum Einigungspunkt der geistigen und gesellschaftlichen Potenzen Wiens. Was sich tagsüber in Geschäften oder auf Besuchen, im Salon oder auf der Bastei traf, abends fand es sich noch enger zu-

sammen, im Parkett oder in den Logen des Burgtheaters. Der Stammplatzbezug war nicht sosehr ein Zeichen für ein Kunstinteresse, er beglaubigte geradezu die Zugehörigkeit zur Wiener Gesellschaft. Und ein neuer Ankömmling bedurfte oft einiger Geduld, um sich dieses Recht seinem Range entsprechend zu sichern. Der Kaiser und sein Hofstaat, der Adel und das Bürgertum, sie alle rückten einander näher in dem engen Bau des alten Burgtheaters. Die Geburts- und Namenstage des Souveräns und seiner Gattin wurden am Vorabend im Burgtheater gefeiert. Es war eine Art besonderer Audienz, die hier gehalten wurde. Jeden fremden fürstlichen Gast konnten die Wiener, meist schon am ersten Abend nach seinem Eintreffen in der Residenz, in der kaiserlichen Loge begrüßen. Und die österreichische Volkshymne, jenes herrliche „Gott erhalte, Gott beschütze", erklang zum ersten Mal als festliche Überraschung für den Kaiser von der Bühne des alten Burgtheaters. Darin aber lag seine vornehmste Tradition, die es seit dem Bestande bis tief hinein in das neunzehnte Jahrhundert festhielt: die eines geschlossenen, sich in gleicher Art ergänzenden Publikums. Ein Publikum, dem ein reifes und einsichtiges Kunsturteil von allen zu Zeugen Berufenen zugesprochen wurde.

Schaulustig und aufgeweckt — um nicht zu sagen neugierig — wie die Wiener seit jeher waren, fanden sie am Theater großen Geschmack. Daraus erklärt sich auch jene Blüte des possenhaften und märchenartigen Volksstückes, die zur Zeit ihres genialsten

Schöpfers, Ferdinand Raimund, die Wiener Bühne erreichte. Nicht das »Totus mundus agit histrionem«, jene sinnvolle Überschrift eines Londoner Theaters zur Zeit Shakespeares, stand über dem Eingang der Wiener Schaubühne. Aber ihre Sendung sollte sie, wenn auch in engerem Bereiche, erfüllen. Aus ihr ging neben Raimund noch ein Dramatiker hervor, dessen Werk unverlierbar bleibt für das deutsche Drama: Franz Grillparzer.

Und gerade dieser Dichter, der auch sein Burgtheater kannte wie nur einer, betonte Zeit seines Lebens, daß der dramatische Dichter für ein verständiges Publikum, also mit Rücksicht auf dieses Publikum schreiben müsse. An der Tragik seiner Werke haben wir einen Maßstab, wie weit die Wiener damals aufnahmsfähig waren. Sie hatten gegen den tragischen Schluß des König Lear protestiert. Sie hatten den Prinzen von Homburg bei der ersten Vorstellung verlacht. Aber für die tragische Größe einer Sappho und einer Medea zeigten sie Verständnis und Ehrfurcht. Sie folgten ihrem Dichter bis zu „Weh' dem, der lügt". Dieses problematische Lustspiel der österreichischen Bühne wurde polternd abgelehnt.

Einer solchen Gemeinschaft im Auditorium stand eine andere auf der Bühne gegenüber: die Schauspieler. Sie waren aus einer Pächtergesellschaft zu Hofbeamten geworden. Aber nicht diese soziale Einheit und Legitimation allein ließ ihre Kräfte reifen. Jeder von ihnen erkannte auch persönlich, was das Publikum

von ihm verlangte. Der Wiener kam wirklich, wie ein Schriftsteller von heute mit guter Einsicht erkannt hat, in das alte Burgtheater nicht sosehr der Kunst wegen, sondern vor allem, um an dieser feierlichen Stätte in den Schauspielern besonderen und auserlesenen, ja erlauchten Menschen zu begegnen, von so edler und mächtiger Art, daß sie ihn vom Dunste der täglichen Geschäfte reinigen und an das Amt unseres Lebens, zur Schönheit zu gelangen, erinnern konnten. Den Besitz von Künsten und Talenten galt es nicht allein, nicht ein seltener Artist sollte der Schauspieler sein, sondern ein gutes Exemplar der Menschheit, ein Gefäß von Tugenden, einer, in dem, mit Schiller zu reden, „die Menschheit zur Zeitigung gekommen ist".

In ähnlichem Sinne wirkten die Burgschauspieler auch, bewußt oder unbewußt, seit der ersten offiziellen Vorstellung am 8. April 1776 bis zur letzten im alten Hause am 12. Oktober 1888. Nicht, daß sie alle Österreicher gewesen wären — im Gegenteil, es gab ihrer viele, die aus dem Reiche gekommen waren — sie alle fühlten sich aber als Glieder dieser altösterreichischen Institution. Und so ergab sich eine wohlverbürgte zweite Tradition, die der Schauspieler. Dies ist nicht so zu verstehen, daß ein Held dem Vorgänger im Heldenfache auf ein Haar geglichen. Genau ersetzt wurde keiner, aber bei jeder Neubesetzung gab es etwas Volles und Vollendetes für sich. So folgte auf Koch Anschütz, auf Anschütz Sonnenthal. Auf eine Sacco eine Schröder, eine

Hebbel, eine Wolter. Fichtner wurde von Josef Wagner abgelöst, dieser von Robert. Die Rolle blieb, wenn auch mit anderen Gliedern.

Und nun zum Fundamente der schauspielerischen Darstellung, dem Spielplan. Dieser war im alten Burgtheater, besonders in den ersten Jahrzehnten seines Bestandes, überreich gestaltet. Die mächtige dramatische Welle aus der Sturm- und Drangzeit schlug herein, kluge theatralische Mache, wie die Stücke Ifflands und Kotzebues wurden darstellerisch auf das sorgsamste ausgewertet und das einheimische Talent, wenn auch mit manchem Fehlschlag, gepflegt. So kam es, daß zur Erstaufführung im Burgtheater durch viele Jahrzehnte nur wirkliche „Originalstücke" gelangten, Stücke also, die noch nirgends über die Bretter gegangen waren. Dazu trug die Einrichtung des Hoftheaterdichters einiges bei, eine Sinekure, welche unter anderen Kotzebue, Körner und Grillparzer zugute gekommen war. Erst mit der Änderung der politischen Struktur in den Dreißigerjahren des 19. Jahrhunderts hob sich diese Sonderstellung des Burgtheaters von selbst auf. Die Bühne wurde zu laut und mußte sich in Wien die Dämpfung einer gewissenhaften Zensur gefallen lassen. Noch immer aber gab es wertvolle Stücke, die vom Wiener Burgtheater ihren Siegeszug nach Deutschland antraten und zum Bestande des deutschen Theaterspielplanes wurden.

Nicht so einfach wie die Theaterkräfte selbst, die wir in diesen drei Traditionen beobachten konnten:

Publikum, Schauspieler und Spielplan, ist der jeweilge Impuls zu erkennen, der diese Kräfte gegenseitig abwog und in Szene setzte, die Direktion. Hemmungen, die in einem bürokratischen System, zu dem die Leitung des Hoftheaters gehörte, nicht zu umgehen sind, veränderten vielfach die Absichten und Ziele der Person des jeweiligen Direktors. Aber aus der Geschichte des alten Burgtheaters ragen zwei Gestalten von eminenten Fähigkeiten als Leiter einer großen deutschen Bühne hervor, Schreyvogel und Laube. Auf ihre Tätigkeit wurde in den gesammelten Berichten besonders hingewiesen.

In allem war das alte Burgtheater mehr als eine kaiserliche Privatbühne. Es trug ein gutes Stück der alten österreichischen Kultur, die aus der Zeit der Barocke über den Vormärz des 19. Jahrhunderts hineinragte. Es wurde zum inneren Wahrzeichen Wiens und Österreichs — etwa wie der Stephansdom ein äußeres war —, das erkannt und erfaßt sein wollte, und das uns heute in seiner ursprünglichen Größe nur aus den Berichten derjenigen ersteht, die Mitlebende und Zeitgenossen gewesen.

Das Regiekollegium und die Direktion Brockmann.
(1776—1794)

Allgemeines.

1776. Von Müller.

Den 17ten Februar dieses Jahres (1776) wurde die ganze Gesellschaft zu dem Ersten k. k. Oberhofmeister Herrn Reichsfürsten von Khevenhüller-Metsch berufen. Der Hofsekretär Herr von Mercier las uns in Gegenwart dieses Ministers vor:

„Daß Se. Majestät der Kaiser geruhen, das Theater nächst der Burg zum Hof- und Nationaltheater zu erheben; — daß von nun an nichts als gute regelmäßige Originale und wohlgeratene Übersetzungen aus andern Sprachen darin aufgeführt werden müßten; — daß wir in der Wahl neuer Stücke nicht auf die Menge, sondern auf die Güte dieser Bedacht nehmen sollten; — daß wir uns freimütig erklären müßten, wie oft wir wöchentlich spielen könnten, da Sie wohl einsehen, daß das Auswendiglernen Zeit und Mühe brauchte."

Madame Weidner, als Älteste von der Gesellschaft, antwortete: ich glaube fest, jeder von uns wird diese Allerhöchste Huld mit alleruntertänigster Dankbarkeit erkennen. Wir wurden unter manchen bisherigen Pächtern bitter gekränkt, und spielten doch

mit Ausnahme des Freitags alle Wochen sechs Mal. — Sollten wir jetzt, da uns unser allergnädigster Monarch in Seinen Schutz nimmt, weniger arbeiten? — Einstimmig riefen alle: Wir spielen sechs Mal!

Der Fürst entließ uns und beschied uns auf Morgen wieder. In dieser Zusammentretung trug er vor: daß Se. Majestät unsere Willfährigkeit gnädigst aufgenommen, jedoch bestimmt hätten, uns nur vier Mal in der Woche spielen zu lassen.

Wir traten am Ostermontag den 8ten April als dekretierte wirkliche k. k. Hof- und National-Schauspieler in einem neuen Lustspiele, genannt: die Schwiegermutter [von Franz Fuß], zum ersten Male auf. Den Beschluß machte das zu dieser Zeit beliebte Nachspiel: Die indianische Witwe [nach Framery, von Joseph von Pauersbach]. Da nun im Hoftheater keine Ballette mehr gegeben wurden, ließ die Obersthof-Direktion auf Allerhöchsten Befehl in den Anschlage-Zetteln bekannt machen, daß die Eintrittspreise folgendermaßen herabgesetzt wären:

Die Person im ersten Parterre einen Gulden.

Im zweiten Parterre die Person zwanzig Kreuzer.

Im dritten Stock auf beiden Seiten 30 Kreuzer.

Im vierten Stock sieben Kreuzer.

Logen im Parterre, im ersten und zweiten Stock bezahlen drei Gulden.

Gewöhnt an die Ballette eines Noverre, war die Zahl der Zuschauer anfangs nicht groß; jedoch die tägliche Gegenwart Se. Majestät des Kaisers füllte bald das Schauspielhaus.

1778. Gotha'sches Taschenbuch.

Kaiser Joseph ist dieser Bühne Beschützer. Seiner Aufmerksamkeit und Sorgfalt für ihre Verbesserung entgeht nichts. Der Monarch geht von der Überzeugung aus, daß eine gute Nationalbühne einen sehr nahen und wichtigen Einfluß auf Charakter, Sitten und Geschmack eines Volkes habe. Schauspieler von Talent und großer Vervollkommnung in ihren Rollen zieren die Wiener Bühne. Den Verfassern guter Originalstücke ist eine ehrenvolle Belohnung sicher. Auf keiner deutschen Bühne wird der Anstand besser beobachtet. Über die Wahl der Stücke wacht der Geschmack, über die Sittlichkeit die Zensur. Für die zweckmäßige Verzierung und Besetzung der Bühne ist glänzend gesorgt. Die Kleidung der Schauspieler ist jeder Rolle angemessen, hat Pracht und Geschmack. Sie wird von den Schauspielern selbst erhalten gegen eine festgesetzte Vergütung, die griechische und römische Charakter- und Maskenkleidung ausgenommen, welche die kaiserliche Theater-Garderobe selbst hergibt.

1781. Von Nicolai.

An Pracht und Aufwand ist freilich das Wiener Theater, besonders seit Abschaffung der extemporierten Stücke allen Theatern Deutschlands weit überlegen ... Gute Schauspieler sind in Deutschland nicht wenige und nun hat man auch in Wien gute Schauspieler beiderlei Geschlechts: Sacco, Jaquet, Schröder, Brockmann; aber mit der Aufführung der Schauspiele war es damals in Wien, wie fast an allen

Orten Deutschlands. Meister mußten neben Stümpern und mittelmäßigen Leuten spielen. Sacco neben Bergopzoomer, Schröder neben Lange. Wenn man nunmehr in Wien nach Schrödern sich bildet und die Schauspieler, die das Steife und Unnatürliche nicht ablegen können und wollen, abschafft, so wird man immermehr dahin kommen, Schauspiele, so gut wir sie haben, gut aufführen zu sehen; und es kann wohl sein, daß jetzt in Wien verhältnismäßig die beste Schauspielergesellschaft in Deutschland ist . . .

Daß übrigens das Äußerliche des Schauspiels schön ist, daß Beleuchtung, Bequemlichkeit in Logen und im Parterre, gute Dekorationen, prächtige Kleidungen u. dgl. sehr vorzüglich sind, versteht sich. In guter Anordnung übertrifft Wien viele Städte Deutschlands. Das Schauspiel geht um 1/27 Uhr an. In den Fasten, und wenn sonst nicht gespielt wird, werden auf diesem Theater öffentliche Konzerte, oder wie man es in Wien auf italienische Art nennt, musikalische Akademien gehalten.

1790. Von Reitzenstein.

Die Gesellschaft der deutschen Hofschauspieler ist auch nicht mehr das, was sie war. Schröder ist fort, und die Jaquet ist nicht mehr. Damals war sie besser als alle übrigen in Deutschland; jetzt kommt sie den besten ungefähr gleich. So viel das Publikum zur Bildung der Operisten beiträgt, so wenig bildet es die Schauspieler. Im Gegenteil vernachlässigen sich diese hier, besonders was die Sprache angeht.

So ekel und vielverlangend man in der Oper ist, ebenso gleichgültig und genügsam ist man im Schauspiele. Jene betrachtet man als etwas Wichtiges; dieses als Nebensache. Die heiligste Stille herrscht bei einer schönen Arie; und bei den interessantesten Situationen im Trauerspiele ist der Lärm so arg wie vorher . . .

Man gibt hier häufig Trauerspiele, dennoch scheinen sie kein Interesse zu erwecken. Allgemeine Begeisterung, die man bei der Oper so oft wahrnimmt, sah ich im Schauspiele noch nie; wohl allgemeines Gelächter bei einer Lieblingsposse. Die Kälte gegen das Deutsche Schauspiel hat mancherlei Ursachen. Es gibt in Wien zu viel Menschen, die nicht Deutsch verstehen; Italiener, Polen, Ungarn, Kroaten, Franzosen, Griechen, Engländer findet man allenthalben.

Vorschrift und Gesetze nach welchen sich die Mitglieder des K. K. National-Theaters zu halten haben.

I.

Kein Mitglied darf sich einer Rolle entziehen, so ihm von dem, von allerhöchsten Orten authorisierten Ausschuß zugeschickt wird, oder gegen irgend ein Mitglied, so in einem Stücke spielt, Einwendungen machen; es wären denn wichtige und erhebliche Gründe vorhanden. In solchem Fall muß binnen 24 Stunden dem Ausschuß die Rolle mit den schriftlichen Verweigerungsgründen zugeschickt werden. Sind die Einwendungen erheblich, so wird der Ausschuß die Rolle anders zu besetzen haben; sind sie unerheblich, so ist

solches der obersten Hofdirektion anzuzeigen und der Befehl von da aus zu erwarten.

II.

Findet der Ausschuß für nöthig, schon gespielte Rollen, es sey in alten oder neuen Stücken, andern zu geben, oder aber, irgend eine Rolle mehr als einem zuzutheilen, so darf sich niemand dessen entziehen und die mehrfach besetzten Rollen werden nach der Anciennität wechselsweise gespielt.

III.

Jeder ist verbunden, vom Tag, da er die ersten Bogen der Rolle empfängt, binnen drey Wochen eine Haupt- und binnen acht Tagen eine Nebenrolle einzulernen; nur Krankheit entschuldigt deshalb. Wer hingegen fehlt und das Stück dadurch verzögert, muß den vierten Theil seiner Monatsgage als Strafe erlegen.

IV.

Niemand darf vor dem Publikum erscheinen, ohne seine Rolle vollkommen inne zu haben; daher muß jedes bey der vorletzten Probe, ohne zu lesen, probiren. Der Inspicient ist verpflichtet, wenn er jemanden bei der Probe bemerkt, der seine Rolle nicht gehörig weiß, denselben nicht auftreten zu lassen, ein ander Stück, selbst den nämlichen Tag, anzuordnen, und ein solches Mitglied muß den vierten Theil seiner Monatsgage Strafe zahlen.

V.

Keinem ist erlaubt, vorsetzlich Zusätze oder Abänderungen in seiner Rolle zu machen, oder unschickliches Theaterspiel anzubringen; jedes muß sich vielmehr lediglich an die Ausdrücke halten, die ihm der Autor vorgeschrieben, und von der kaiserl. königl. Theatralcensur bewilligt worden; im Übertretungsfall zahlt der Fehlende den achten Theil seiner Monatsgage.

VI.

Jeder ist verbunden, wenn ihm vom Inspicienten gründlich dargethan wird, daß er seine Rolle, oder einzelne Stellen darinn

verfehle, sie so auszuführen, als sie ihm von selbem angegeben werden.

VII.

Ingleichen sich zu jeder Rolle nach der erhaltenen Vorschrift des Ausschußes zu kleiden, es sei von eigener oder Theatralgarderobe; und im letztern Fall kein ander Kleid anzuverlangen, als vom Ausschuß dazu bestimmt wird.

VIII.

Das Repartoir wird vom Ausschuß von 14 zu 14 Tagen vorhinein entworfen, und nur Befehle von der kaiserl. königl. obersten Hofdirektion oder Krankheiten können solches abändern. Jedes ist verbunden, daßelbe aufs genaueste zu befolgen, auch den vorkommenden Abänderungen, so die beyden hier benannten Fälle veranlassen, sich zu unterziehen.

IX.

Wenn jemand durch Krankheit verhindert wird, seine schuldigen Dienste zu leisten, muß er solches schriftlich dem Ausschuß melden und ein Attestat vom Theatralmedico zur Bekräftigung beylegen; ingleichen die Wiedergenesung schriftlich anzeigen; außerdem wird auf sein Vorgeben nicht geachtet. Der Inspicient oder Wöchner sind verpflichtet, nachzusehen, und bey Befinden einer Schulkrankheit, oder unnöthigen Verzögerung, es anzuzeigen, wo denn das betretene Mitglied den vierten Theil seiner Monatsgage als Strafe zu erlegen hat.

X.

Niemand darf sich weigern, bey den vom Ausschuß angeordneten Proben zu erscheinen, und jeder muß zur angesagten Stunde richtig eintreffen. Wer zu spät kommt, daß seinetwegen die Probe im ordentlichen Gange aufgehalten wird, erlegt den sechzehnten Theil seiner Monatgage als Strafe, und der, so gar davon weg bleibt, noch einmal so viel. Nicht minder muß

XI.

Abends jedes früh genug auf dem Theater seyn, damit die Vorstellungen zur bestimmten Zeit ihren Anfang nehmen können.

Wer Schuld ist, daß nicht angefangen werden kann, oder den richtigen Eintritt in die Scene merklich versäumet, wohl gar Scenen vergißt, erlegt den zwölften Theil seiner Monatsgage als Strafe.

XII.

Da die Aktricen durch den Theaterwagen zu den Vorstellungen gebracht werden, so hat der Wöchner von 'nun an denselben zu beordern, in welcher Ordnung er solche abzuholen habe, damit nicht jene, so später nöthig sind, zuerst, und diese zuletzt abgeholt werden. Einer jeden wird daher die Stunde vorher bekannt gemacht, wenn der Wagen vor ihrer Thüre einzutreffen habe, damit sie zu dieser Zeit fertig sey. Um die Ordnung hierinn nicht zu hemmen, hat also keine sich zu weigern, nach der Vorschrift zu fahren, den Wagen warten zu lassen, oder ihn gar fortzuschicken, und wieder zu bestellen; widrigenfalls sie selbst für ihr Hinkommen zu sorgen hat, und falls sie zu spät kommt, oder der Wagen das zweyte mal zu ihr fahren muß, verfällt sie der Strafe des vorhergehenden Paragraphs.

XIII.

Niemand darf mehr als eine Person zu seiner Bedienung auf dem Theater während der Vorstellungen nehmen, und diese müssen sich so verhalten, daß sie keinem Spielenden im Wege stehen und vielmehr den Platz zwischen den Koulissen einnehmen; alle übrigen, selbst Anverwandte, werden von dem Wöchner abgewiesen, und niemand darf dagegen Einwendungen machen, widrigenfalls er in die Strafe des 15ten Sphs verfällt.

XIV.

Die Proben müssen ruhig und ordentlich gehalten werden, damit die Stücke mit Fleiß und Eifer probiert werden; daher hat der Wöchner keinen auf der Scene zu dulden, der nicht dabei nothwendig ist, Stillschweigen und Ruhe zu gebieten, und seinen Anordnungen hat sich jedes bei Strafe des nächstfolgenden Sphs zu fügen.



Das alte Burgtheater.

Historisches Museum der Stadt Wien. Lithographie von Sandmann nach R. Alt.



Der Michaeler Platz gegen die K. K. Reitschule. La Place de S.t Michel vers le Manège Imp. Royal.

Wien bey Artaria Compag.

Historisches Museum der Stadt Wien. Stich von K. Schütz.

XV.

Wer sich den Anordnungen des Inspicienten oder Wöchners widersetzt, es beträfe, was es wolle, oder demselben empfindliche, und bittere Antworten gäbe, oder aus eigener Autorität Anordnungen machte, hat den achten Theil seiner Monatsgage als Strafe zu erlegen. Wie hingegen jedes befugt ist, den Inspicienten oder Wöchner, falls selbe etwas ungeschickt anzuordnen unterließen, oder durch Ausdrücke jemanden beleidigten, beym Ausschuß anzuzeigen, wie dieselben alsdann die hier ausgesetzte Strafe doppelt zu erlegen haben.

XVI.

Niemand darf über 24 Stunden über Land fahren, ohne es dem Inspicienten zu melden, wenn er auch auf dem Repartoir für die Zeit frey gelassen wäre.

XVII.

Vor Anfang des Theatraljahrs wird jederzeit die Garderobe revidirt, und haben die Mitglieder sowohl jene von der K. K. Theatralgarderobe in Händen habende Kleider den dazu beorderten Inspektoren vorzuzeigen, als auch über die Haltung der eigenen Theatralgarderobe sich auszuweisen.

XVIII.

Von nun an müssen alle Erfordernisse betreffend die Garderobe, oder was es immer wolle, schriftlich vom Ausschuß anverlangt werden, ingleichen alle Beschwerden, Einwendungen, oder Ansuchen ebenfalls schriftlich an denselben gerichtet, von da solche an eine kaiserl. königl. oberste Hofdirektion begleitet werden.

XIX.

Die außer dem Ausschuß annoch vorhandenen Männer sind verbunden (exclusive des Seniors) nach Ordnung der Annciennität den Wöchnerdienst nach der Vorschrift zu versehen, und hat der Wöchner bei jeder Aufführung eines Stückes einen Gulden.

XX.

Die eingehenden Strafgelder werden vom Ausschuß bei der Kassa gemeldet, allda abgezogen und zu dem bestimmten End-zweck aufbehalten.

Pr. Kaiserl. Königl. Theatral-Oberste
Hof-Direktion

Wien den 17. Februar 1779.

Graf von Rosenberg. m. p.
Freyherr von Kienmayer. m. p.

Johann Thorwart. m. p.

Bestand und Gagen des Wiener Hoftheaters im Jahre 1781.

Oberdirektion: Präsident Franz Xaver Reichsgraf von Orsin und Rosenberg.

Oberdirektor: Freiherr von Kienmayer.

Zensor: Hofrat von Hägelin.

Oberhofkassierer: von Thorwart.

Schauspieler:

Jacquet	1000 fl.
Stephanie, der ältere	1600 "
und für gehabte Regien	136 "
Müller	1600 "
Stephanie, der jüngere	1400 "
Lange	1400 "
Weidmann	1200 "
Bergopzoomer	1400 "
Brockmann	1400 "
Schröder	2500 "

Schauspielerinnen:

Adamberger	1600 fl.
Katy Jacquet	1200 "
Sacco	1600 "
und als Gnadengehalt für ihren unbeschäftigten Mann	365 "
Schröder	1450 "

Im ganzen kostete:

das gesprochene Schauspiel	34.435 fl.	
das Singspiel	16.333 "	40 kr.
das Orchester	16.124 "	
die Offizianten	9.895 "	20 "
die Pensionisten	4.080 "	32 "
Zusammen	80.868 fl.	32 kr.

Rechnet man den Gehalt der in diesem Verzeichnisse nicht angeführt worden, die Ausgabe für Stücke, Partituren, Beleuchtung, Dekorationen, Kleider und so weiter hinzu, so beliefen sich die jährlichen Kosten dieser Bühne gewiß bedeutend höher als 100.000 fl.

Schauspieler.

Johann Heinrich Friedrich Müller. Von Risbeck.

Unter allen Schauspielern hat keiner unter den Großen des Hofes so viele Gönner und Freunde als Herr Müller. Der Mann versteht sich auf alles. Er errichtet Lotterien für die Bälle, bei deren Fonds

sich sogar die Kaiserin selbst interessiert, hält eine Bude von Galanterien, hat eine artige Frau und eine schöne Tochter, welche bei den Großen öfters das Klavier spielt, und weiß von allem Nutzen zu ziehen. Er soll so viel Kredit haben, daß in seinem Handel und Wandel gegen 50.000 Gulden fremdes Geld zirkulieren soll, ich glaube aber, die Summe ist ein wenig übertrieben. Er lebt von den großen Herren als ein großer Herr. Seine Wohnung ist auf dem besten und teuersten Platze der Stadt und besteht aus einer Suite von Zimmern, die kostbar und mit vielem Geschmack tapeziert sind. Er hat in einer Vorstadt einen artigen Garten gemietet, worin er im Sommer für alle Welt freie Tafel gibt. Alle schönen Geister aus Deutschland adressieren sich an ihn und er bietet jedem seine Wohnung an. Die Bekanntschaften, die er sich aus dem hiesigen Adel und den hiesigen Gelehrten macht, vergüten ihm wieder diese Gastfreiheit. Er hat auch einige Theaterstücke fabriziert, die aber nicht so gut sein sollen als seine Galanteriewaren. Er ist der insinuanteste Mann von der Welt und sucht allen Leuten zu helfen, so wie er auch sucht, daß ihm von allen Leuten geholfen wird. Als Schauspieler hat er eine unverzeihliche Eitelkeit. Seine Rollen sind komische Bedienten, Pedanten und Schwätzer; weil er aber außer dem Theater eine so ansehnliche Figur macht, so gefallen ihm diese niedrigen Personnagen auf der Bühne nicht. Er spielt gern Chevaliers und Hofmänner und darin ist er unglücklich, denn seine affektierte Sprache,

seine Gesichtsbildung und der Bau seines Körpers weisen ihm glatterdings den Stall und die Antichambre zu dem Fache an. Da er im Theaterparlament den Sprecher macht, so ist es ihm leicht, Rollen zu bekommen, die seiner Eitelkeit mehr schmeicheln, als seiner Kunst Ehre machen. Er ist ein neuer Beweis, daß ein Schauspieler eben nicht zu den Rollen, die er im bürgerlichen Leben spielt, am geschicktesten ist, denn zu dem Chevalier, den er in der Welt macht, taugt er auf der Bühne gar nicht.

Joseph Lange. Von Castelli.

Herr Lange war der erste Held dieser Bühne und sein Andenken hat sich von allen am längsten erhalten. Noch jetzt hör' ich alte Kunstfreunde seufzen: „Ach, unser Lange, der war ein Schauspieler, wie nach ihm keiner mehr gekommen ist. Wer Lange nicht gesehen hat, weiß nicht, was Schauspielen heißt!" Die guten Leute urteilen nach dem Eindrucke, dem sie sich damals so willig hingaben, wo die deutsche Schauspielkunst noch in der Wiege lag, und Pathos, Tonfülle, Manier und Effekthascherei mehr galten als natürliche Darstellung. Ein Schauspieler durfte damals nicht sprechen, wie man im gewöhnlichen Leben spricht, er mußte schreien und die ganze Tonleiter herabsingen.

Wieder auf unseren Lange zu kommen, so besaß er vor allem ein besonders ausdrucksvolles Gesicht, sehr scharfe, hervortretende Züge und Tränensäcke

an den Augen, wie ich in meinem Leben keine so herabhängenden bei einem Menschen gesehen habe. Er war von mittlerer kräftiger Statur, aber gut gebaut. Seine Vorzüge waren eine starke sonore Stimme, Deutlichkeit im Vortrage und vor allem die Geschicklichkeit, sich in edlen malerischen Stellungen zu präsentieren, welche er durch Drapierung seiner Gewänder in Kostümrollen noch auffallender zu machen verstand. Zu dem letzteren verhalf ihm sehr, daß er auch ein guter Maler war; von ihm befinden sich mehrere Porträte in der k. k. Schauspielergalerie.

Seine Deklamation war immer pathetisch, aber sehr unrichtig. So wie ein Teig die Form jenes Gefäßes annimmt, in welchem er gebacken wird, so wurde auch jede Rolle, welche er — meistens sehr schlecht — memorierte, nicht der Ausdruck des Charakters, den er darstellen sollte, sondern er spielte sich immer selbst. Römer und Griechen, Ritter und Amtleute, alle waren Langes. Verse konnte er durchaus gar nicht sprechen. Das Pathos hatte er sich so angewöhnt, daß er auch im gesellschaftlichen Leben das Unbedeutendste nicht ohne seinen gewöhnlichen Tonfall sprechen konnte. Ich begegnete ihm einst auf der Straße, mit einer wichtigen Miene faßte er mich am Arme und zog mich unter ein Haustor. „Stellen Sie sich vor, liebster Castelli," sprach er salbungsreich, „ich komme soeben vom Grafen Palffy und — und." — „Nun?" fragte ich, Wichtiges ahnend, „und — er war nicht zu Hause."



Johann Heinrich Friedrich Müller.

K. u. k. Hofbibliothek. Stich von J. Stöber nach F. Matthaei.



K. u. k. Hofbibliothek. Stich von Pfeiffer nach Nickel.

Ungeachtet aller dieser Fehler brachte es Lange aber bloß durch die Kraft und das Feuer seiner Rede und durch seine malerischen Stellungen dahin, daß er der Abgott der Wiener wurde.

Joseph Weidmann. (Saphirs Lexikon.)

Der als Dichter und k. k. Hofschauspieler hinlänglich bekannte und beliebte Weidmann gab den Bettelstudenten [Lustspiel von Paul Weidmann]. Als er bei der Geisterbeschwörungsszene teils um sich selbst, teils um die Umstehenden einen Kreis zu ziehen hatte, zog er auch einen um den Souffleurkasten mit den Worten: „Wenn diesen der Teufel holt, so wären wir alle verloren."

Johann Baptist Bergopzoomer. Von Risbeck.

Mordtaten sind seine Stärke. Ich sah ihn den tollen Richard von England machen und ich muß gestehen, in der Henkersarbeit tut es ihm keiner nach. Er ist stark und doch leicht von Bau, hat eine vortreffliche Stimme, ein lebhaftes Auge und auffallende Gesichtszüge und weiß von alle dem guten Gebrauch zu machen. Im Studium übertrifft er vielleicht noch Herrn Brockmann. Er bemalt sein ganzes Gesicht mit allen möglichen Farben, so wie es der Charakter und auch allenfalls die Geschichte der Personnage erfordert, welche er spielen muß. Er setzt sich falsche Haare in die Frisur, die er sich in der Wut ausrauft und handvollweise auf den Boden wirft. Seine Wunden müssen wirklich bluten und er soll ehedem

in heftigen Leidenschaften sogar öffentlich auf dem Theater Blut gespien haben. Als Richard [Richard III. von Chr. F. Weiße] sah ich ihn sich vor Wut auf den Boden werfen, grinsen und mit den Zähnen knirschen, daß ich wirklich schauerte. Alles das hat den Ausdruck der Wahrheit, daß er auch einen Kenner seiner Scharlatanerien und Grimassen vergessen macht. Sein Fayel [im Trauerspiel gleichen Namens nach d'Arnaud von Ch. H. Schmidt] übertrifft alles, was von der Art gespielt werden kann. Er weiß, welche Gewalt ein Deklamateur mit den Gradationen der Stimme haben kann. In der „Emilia Galotti" macht er als Camillo Rota, ohne Bewegung der Arme oder Faltung des Gesichts, bloß mit fünf bis sechs Worten, das ganze Parterre schauern. Überhaupt ist ihm durch seine erstaunliche Übung alles so leicht und rund geworden, daß man auch oft die größten Schwierigkeiten, die er überwindet, nicht achtet. Du mußt eben nicht glauben, daß der Mann nichts als Romanhelden, als blutdürstende Tyrannen und Mörder spielen könnte. Nein; er spielt auch die etwas lebhaftern Rollen des bürgerlichen Lebens vortrefflich. Der Restleß in dem englischen Stück „Alle irren sich" [Lustspiel nach Murphy von Bergopzoomer] ist ein Meisterstück von ihm. Du weißt, daß dies eine der schwersten Rollen ist, die gespielt werden können. Nur schade, daß er lieber mordet und stirbt, als mehr solche Rollen spielt. Übrigens ist er ein guter Gesellschafter und, was etwas Seltenes in der Schauspielerwelt ist, ein Mann von ziemlich ansehnlichem Vermögen.

Johanna Sacco. Von Lange.

Madame Sacco war vorzüglich im tragischen Fache. Ihr düsteres, schwärmerisches Auge, der schwelgende Flötenklang ihrer Stimme, der auch in der feinsten Nuance gelispelter Klage noch vernehmlich blieb, selbst ihr unsicher wankender Schritt gaben ihrer Olivie [im gleichbenannten Trauerspiel von Brandes], ihrer Elfriede [in Bertuchs „Elfriede"], ihrer Medea [im Melodrama von Engel und Gotter], ihrer Maria Stuart [im Trauerspiel von Spieß], kurz allen ihren Darstellungen gedrückter, leidender Unschuld einen Ausdruck von Wahrheit und eine so hinreißende Rührung, daß ihr niemand zu widerstehen vermochte. Allein sie war auch nur in diesem Fache einzig. Sie erlitt, als sie sich bei ihrer ersten Vorstellung in die Rolle der Roxane wagte [in Voltaires Trauerspiel „Zaire"], die Kränkung, von der [Maria Anna] Adamberger, die damals noch nicht lange beim Theater war, übertroffen zu werden, und auch Katharina Jaquet verdunkelte sie in heroisch-tragischen Rollen. Jedermann wird zugeben, daß von unserer vortrefflichen Roose ihre Vorgängerin Sacco in Mannigfaltigkeit und Studium weit übertroffen werde.

Friedrich Ludwig Schröder. (Schauspieler-Galerie.)

Er ist ein Schauspieler, der fühlt und denkt. Seine Seele ist immer beschäftigt und sein Blick voll Geist. Seine Stellung, seine Mienen, seine Gebärden verraten Anstand. Selbst im heftigsten Strome der Leidenschaften beobachtet er eine Mäßigung, wodurch

diese etwas Einnehmendes erhalten. Er spricht immer natürlich, die Worte passen zu seinen Gebärden und die Gebärden zu seinen Worten. Er überladet komische Rollen nicht, um den Pöbel zum Lachen zu bringen, kommt nicht von der Grenze des Natürlichen weg und beleidigt nicht durch Karikatur feineres Gefühl. Er verzerrt das Gesicht nicht, um Schmerz auszudrücken; steht nicht unbedeutend da, wenn er nichts zu sprechen hat. Er ist nie außer seiner Rolle, diese ist ganz in seine Seele verwebt. Er hat eine geistige Physiognomie, ist groß, schlank und wohlgebaut, kleidet sich in jeder Rolle vortrefflich und ist degagiert. Die ganze Rolle scheint ihm nichts zu kosten wie die Worte, die er vom Dichter empfing. Es ist ihm alles leicht, wie von der Natur gegeben; alles ist sein eigen, selbst das, was er von der Kunst erhielt, auch die Gedanken und Worte des Dichters. Sein Organ ist nicht das angenehmste, auch fehlt seiner Stimme Wohlklang und Umfang, doch weiß er diese Mängel gut zu verstecken; seine Aussprache ist richtig und verständlich. Er fühlt jede Situation und kennt die Kunst, andern sein Gefühl mitzuteilen, denn er hat jedes Wort, das er spricht, ebensowohl als seine Rolle und das ganze Stück tief durchgedacht — in allen Verhältnissen und in jedem Bezug auf die Menschen, wie sie sind, durchgedacht. Er gefällt allen, weil er natürlich spielt; die erhabenen Schönheiten aber fühlen nur die, welche Kenntnisse besitzen und mit nachdenkendem und unverrücktem Blick auf ihn hinsehen. Sein Geist ist



Herr Weidmann k k Hof=Schauspieler
als Vito im öffentlichen Geheimniß. L. in 5 Aufz
Heysa! Es geht zu Ihro Durchlaucht! Glück auf
freund Vito.!

5 Aufz:

Historisches Museum
der Stadt Wien.

Aquarell.



Betty Roose.

Ehrengalerie des k. u. k. Hofburgtheaters. Ölgemälde.

zu allen Rollen fähig, aber die hohen tragischen haben mehr Anspruch auf seine Figur und Bildung.

Betty Roose. Von Lange.

Madame Roose begann ihre Laufbahn mit naiven Rollen und fand den Ausdruck der Seelengüte, der Unschuld, der unverdorbenen Einfalt schon als Mädchen bei ihren heiteren Darstellungen in ihrem zarten Gemüte, den sie in der Folge nur zum Tragischen steigerte. Die Wehmut einer zarten, jedem Hauche erklingenden Seele, der Schauer über eine, mit ihrem Innern so ganz streitenden Umgebung, das Zurückkehren in sich selbst und das aus dem reinen Bewußtsein entspringende Gefühl eigener Größe, verbunden mit herzlicher Weltverachtung, jede Höhe, auf welche sich die leidende, unterdrückte Unschuld stellen kann, ist die Höhe ihrer Kunst. Man glaubt es dem Jeromino, wenn er von ihr als Maria in Balbao [Trauerspiel von Collin; Erstaufführung am 16. März 1805] sagt:

So fein besaitet ist ihr zartes Herz,
Es klinget jedem Hauche. Wilder Sturm
Rast nun drinnen, und droht es zu zerreißen.

Daher sie auch im Schauspiele und Lustspiele noch immer in jenen Rollen glänzt, deren Reiz in den zartesten Kollisionen des Gemüts, in den feinsten, aus dem Herzen entspringenden Motiven der Handlung entsteht.

Zu diesem Rollenfache eignet sich ihr sanftes, blaues, duldendes Auge, das sanfte Oval ihres Gesichtes, und ihr wohlklingendes, ungewöhnlich bis zu dem Hauche einer Äolsharfe biegsames Organ.

Siegfried Gotthelf Koch. Von Seyfried.

Wer von den älteren Theaterleuten erinnert sich nicht noch des alten Eckard, genannt Koch, k. k. Hofschauspielers und Regisseurs, dieses Greises mit dem patriarchalischen Aussehen? Wer damals Koch in seinen letzten Lebensjahren auf der Straße begegnete, der imposanten Gestalt, die silberweißen Locken bis auf die Schulter fallend, gestützt auf ein dickes spanisches Rohr mit großem Goldknopf, wer hätte in ihm den Schauspieler vermutet? Kochs achtungsgebietende Erscheinung, die hohe Stellung, die er als Künstler einnahm, waren auch Ursache, daß das Publikum seinen klassischen Leistungen bis in sein höchstes Alter mit Entzücken lauschte und man konnte, wenn Koch spielte (seine Aussprache war schon sehr undeutlich geworden), eine Uhr ticken hören, eine solche Ruhe herrschte da im Theater. Aber wie hat auch Koch als hochbejahrter Greis den Kriegsrat Dallner [In Ifflands Schauspiel „Dienstpflicht"] gespielt? Einen seiner glühendsten Verehrer zählte Koch an Kaiser Franz, welcher diesem zuliebe sich alle Jahre ein- oder zweimal die Aufführung von Zieglers Lustspiel „Liebhaber und Nebenbuhler in einer Person" [Erstaufführung am 28. September 1790] anbefehlen ließ. Auch der alte Friedeborn im „Käthchen von Heil-

bronn" [Schauspiel von Heinrich von Kleist, Erstaufführung am 22. November 1821] gehörte zu den Rollen, in denen Koch noch im höchsten Alter Bewunderung erregte.

Erstaufführungen.

Der Eipeldauer im „Hamlet" (1785).

Hernach hat mich der Wiener Herr Vetter in d'Komödie geführt. Da hab ich einen Geist g'sehn, den hat einer erstechen woll'n. Weiß schon, was es für Stück gewesen ist. Der Hamled. Aber den König Lür soll er erst g'seh'n hab'n. Der ist noch viel narrischer. Da werden noch mehr umgebracht. Mir ist das Stuck fast so lieb als ein Hetz. [Eine Tierhetze, welche damals als Volksbelustigung beliebt war.] Und wenn einer auch ein wenig g'rührt werden wollt', so macht der Hofnarr seinen Spaß drein. Man kann gar nicht traurig werden. Hernach hat eine Gift genommen und eine haben's hinter der spanischen Wand erstochen und auf d'letzt hab'n 's wieder ein erstochen und da haben d'Zuschauer bald g'lacht und bald g'weint und wie die Komödie ausgewesen, haben's den sehen wollen, der so viel Leut' erstochen hat.

1. Dezember 1787. (Anonymes Flugblatt.)

„Die Verschwörung des Fiesco", Trauerspiel von Schiller.

Wer das vortreffliche Stück des Herrn Hofrates Schiller kennt . . . muß es mit mir behaupten, daß Fiesco ebensowenig für das Wiener Theater als

ein Shakespearsches Trauerspiel für das berühmte Abdera tauge ... Um ein Publikum mit Fiesco zu befriedigen, müßten die Spielenden alle Lange und Sacco sein, um ein Publikum unbefriedigt aus der Schaubühne gehen zu lassen, muß Fiesco nur so gespielt werden, wie es den 8. Dezember [bei der ersten Wiederholung des Stückes] wirklich vorgestellt wird. Herr Stephanie der ältere spielte mit zu wenig Lebhaftigkeit und beförderte folglich die Täuschung der Zuschauer nicht hinlänglich. Seine Stimme hätte weniger kläglich, mehr männlich rührend sein sollen! Herr Ziegler als Dorias Neffe tat zwar sein Möglichstes, der Natur nahe zu kommen. „Frage": befriedigt aber Zieglers möglichste Anstrengung ein Publikum, das nicht Zöglinge, sondern schon ganz gebildete Schauspieler wünscht — mit Recht sie wünscht!! Mad. Nouseul als Gräfin Imperiali scheint mir die Rolle einer Kokette gespielt zu haben. Man vergab es ihr also, daß sie zur Kunst des Spieles aus der Natur nichts entlehnen konnte — daher eben rührte ihre Mattigkeit, ihr oft nur zu merklicher Zwang, und Zwang hat noch auf keiner Bühne geglückt. Herr Lange als Fiesco konnte auch diesmal nur das wieder bestätigen, was ihm Mitbürger und Ausland schon längst einstimmig in feierlichen Lobsprüchen zusagten — ihm zusagen mußten. Bei ihm wird Kunst zur Natur und Natur fordert unsere Teilnehmung, ihre glückliche Nachahmung unseren ganzen Beifall auf. Dies und noch weit mehr kann Lange. Er täuscht mit so viel Kunst, daß man darüber vergessen muß: es sei Täuschung gewesen.

Ein geretteter Erfolg. (Saphirs Lexikon.)

Ein neues Stück war schon in der ersten Hälfte durchgefallen. Stürmisch äußerte das Publikum seinen Widerwillen. Das Stück schien rettungslos verloren. Als bei dem betreffenden Akt die Courtine fiel, wurde sie plötzlich wieder aufgezogen. Man war überrascht; was sollte das bedeuten? Da erscheint Weidmann [der Schauspieler und Regisseur], nimmt einen Sessel, stellt ihn mitten auf die Bühne und setzt sich nieder. Das Publikum, noch immer unruhig, ist plötzlich still, neugierig, was diese Erscheinung zu bedeuten habe. Da nimmt Weidmann das Wort und sagt im gelassensten, unbefangensten Ton von der Welt, als wäre er zu Hause in Gesellschaft guter Freunde: „Ich setze mich da zu Ihnen; ich muß etwas mit Ihnen reden, wissen Sie zur Güte." Das Publikum ist betroffen; die Leute sehen einander fragend an, bleiben aber sonst vollkommen ruhig. Weidmann auf dem Stuhle rückt etwas näher vor und fährt fort: „Der Fall, will ich Ihnen sagen, ist der: Ein Dichter schreibt ein Stück; er hat Talent und gibt sich alle mögliche Mühe, denn er muß von solchen Arbeiten leben. Das Stück wird von der Direktion geprüft; sie findet es gut. Es kommt zur Aufführung und die „Acteurs" thun ihre Schuldigkeit. Die Zuschauer aber sind nicht bei Laune und verdammen das Stück, noch ehe sie es ganz kennen. Nun denken Sie sich in die Lage des unglücklichen Poeten, stellen Sie sich vor, wie die Regie sich prostituiert und gekränkt fühlen muß, an deren Spitze zu stehen, unsereiner

das Unglück haben muß, und besonders aber haben Sie die Güte zu bedenken, daß Sie sonst immer ein so einsichtsvolles und mildes und — höfliches Publikum waren. Was soll denn das heißen. Ich bitte Sie um alles in der Welt." Hier schwieg Weidmann. Das Publikum hätte ihn auch nicht weiter reden lassen, denn plötzlich erhob sich ein tumultuarischer — Applaus. Weidmann stand von seinem Sessel auf, machte eine Verbeugung und trat ab. Augenblicklich wurde nun fortgespielt. Das Stück erhielt Beifall und wurde recht oft gegeben.

Das deutsche Singspiel im Burgtheater.

17. Februar 1778. Von Müller.

„Die Bergknappen", Singspiel von Umlauf.

Dienstag den 17. (Februar 1778) wurde nach der Genesung des Tenoristen nun das erste deutsche Singspiel im Hoftheater, nächst der Burg, aufgeführt. Betitelt: — Die Bergknappen. Die Musik war von der Komposition des Herrn Umlauf. Der Zulauf war groß und der Beifall allgemein.

16. Juli 1782. (Cramers musikalisches Magazin.)

„Die Entführung aus dem Serail", Singspiel von W. A. Mozart.

„Die Entführung" ist voll Schönheiten. Sie übertraf die Erwartung des Publikums und des Ver-



Wolfgang Amadeus Mozart.

Mozarthaus Salzburg. Gemälde vom Hofburgschauspieler Joseph Lange.



Maximilian Korn.

K. u. k. Hofbibliothek. Lithographie von Kriehuber.

fassers. Geschmack und neue Ideen, die hinreißend waren, erhielten den lautesten und allgemeinsten Beifall.

* * *

Briefe Mozarts an seinen Vater (20. Juli 1782): Gestern ist meine Oper zum zweyten Male gegeben worden. Könnten Sie wohl vermuthen, daß gestern noch eine stärkere Kabale war als am ersten Abend? Der ganze erste Act ist verwischt worden, aber das laute Bravo-Rufen unter den Arien konnten sie doch nicht verhindern. — Meine Hoffnung war also das Schlußterzett; — da machte aber das Unglück den Fischer fehlen, durch das fehlte auch der Dauer, — und Adamberger allein konnte auch nicht alles ersetzen; mithin ging der ganze Effekt davon verloren; und wurde für dieß Mal nicht repetiert. Ich war so in Wuth, daß ich mich nicht kannte, wie auch Adamberger, und sagte gleich, daß ich die Oper nicht geben lasse, ohne vorher eine kleine Probe für die Sänger zu machen. Im zweyten Acte wurden die beiden Duetts wie das erste Mal, und dazu das Rondo von Belmonte: Wenn der Freude Thränen fließen u. s. w. wiederholt. Das Theater war noch fast voller als das erste Mal; den Tag vorher konnte man schon keine gesperrte Sitze mehr haben, weder auf dem noble parterre, noch im 3. Stock, und auch keine Loge mehr. Die Oper hat in den 2 Tagen 1200 fl. getragen.

(Am 27. Juli 1782.) Meine Oper ist gestern [am St. Annentag] allen Nannerln zu Ehren mit allem Applauso das dritte Mal gegeben worden, und das Theater war wiederum, ungeachtet der erschröcklichen Hitze, gestrotzt voll. Künftigen Freytag soll sie wieder seyn, ich habe aber dawider protestiert, denn ich will sie nicht so auspeitschen lassen. Die Leute, kann ich sagen, sind recht närrisch auf diese Oper. Es thut einem das wohl, wenn man solchen Beyfall erhält.

Direktion Braun.

(1794—1806)

Allgemeines.

Aus den Instruktionen des Wiener Theaterzensors Hägelin, 1795.

Nach der Hauptregel soll das Theater eine Schule der Sitten und des Geschmackes seyn....

Nie dürfen die guten Sitten Gefahr laufen, durch Theatervorstellungen beleidigt zu werden. Sie unterliegen daher alle nach ihrem verhältnismäßigen Unterschiede den Zensursgesetzen.

Fürs dritte versteht es sich von selbst, daß die Theatralzensur viel strenger seyn müsse als die gewöhnliche Zensur für die bloße Lecture der Druckschriften, wenn leztere nur in Dramen bestehen. Dieses ergibt sich schon aus dem verschiedenen Eindruck, den ein in lebende Handlung bis zur Täuschung geseztes Werk in den Gemüthern der Zuschauer machen muß, als derjenige seyn kann, den ein blos am Pulte gelesenes gedrucktes Schauspiel bewirckt. — Der Eindruck des ersteren ist unendlich stärcker als jener des leztern, weil des ersteren Augen und Ohren beschäftigt und sogar in den Willen des Zuschauers treten soll, um die beabsichtigten Gemüthsbewegungen hervorzubringen, welches die bloße Lecture nicht leistet. Die Bücherzensur kann Lesebücher restringiren und folglich solche nur einer gewissen Gattung von Lesern gestatten, da hingegen das Schauspielhaus dem ganzen Publikum offen stehet, das aus Menschen von jeder Klasse und von jedem Alter bestehet.

Dieses vorausgesezt, kömmt es nunmehr auf den Augenmerk an, worauf die Zensur bey Zensurierung der Stücke zu sehen hat.

1mo. hat die Zensur bey Beurtheilung der Stücke auf dreyerley zu sehen; erstlich auf den Stoff des Stückes, dann auf die Moral desselben, und endlich auf den Dialog....

Beyspiele machen die Sache klärer.

Der König Lear, ein wohlthätiger Vater, legt seine Krone bey Lebzeiten in die Hände zwoer undankbarer Töchter nieder, welche ihn verstossen und im äußersten Elende schmachten lassen, bis ihm die dritte Tochter Cordelia zu Hilf kommt und ihn rettet.

Die Moral dieses Stückes ist, daß ein Regent bey seinen Lebzeiten die Krone an seine Nachfolger nicht abtreten soll, weil er Gefahr läuft, für seine Wohlthat mit Undank belohnt und mißhandelt zu werden....

Überhaupt gilt die Regel, daß die Tugend allzeit liebenswürdig, das Laster aber allzeit verabscheuungswürdig erscheinen muß. Die erstere kann mit Hindernissen und Drangsalen kämpfen, darf aber nie scheitern oder sincken, so wie das lezteree nie triumphiren darf, sondern vielmehr bestraft werden muß. — Die Bestrafung bestehet aber nicht blos in körperlichen Züchtigungen, sondern manchmals in dem öffentlichen Hasse oder Verachtung, wie im Fanatismus von Voltaire. [Auch unter dem Titel: „Mahomed" im Burgtheater aufgeführt am 18. September 1779, dann in der Übersetzung Goethes am 28. Oktober 1814.] Auf eben diese Art wird Graf Ottomar in der „Ottilie" von Brandes [Trauerspiel, Erstaufführung am 27. März 1780] bestraft; die betrogene Ottilie ergreift aus Verzweiflung den Dolch, sezt ihn Ottomarn an die Brust mit dem Bedeuten, daß sie ihn in dessen Blut tauchen würde, wenn es nicht zu schlecht wäre; sie ersticht sich daher selbst, und Ottomar stehet so verächtlich da, daß jedes Frauenzimmer, das nach diesem Speċtakel eine Mannsperson träffe, die Ottomarn gliche, die Lust anwandeln könnte, ihr ins Gesicht zu speien....

Der Stoff des Stückes kann auf zweierley Art vitios seyn; entweder ist schon die Fabel an sich selbst anstössig, oder die Moral desselben oder es befindet sich eine Haupt- oder andere Nebenperson oder ein solcher Karackter im Stücke, welche nach den Regeln als anstössig befunden wird. In diesem Falle kann das Stück zur Aufführung ebenfalls nicht zugelassen werden, besonders wenn der Karackter durch das ganze Stück verwebt ist. Z. B. in „Kabale und Liebe" befindet sich eine fürstliche Maitresse; dieser Karackter

ist anstössig, also das ganze Stück nicht zulässig, außer das vitiose würde weggeschafft. Man gab ehemals vor, daß es auf den vorigen wirtenbergischen Hof anspielte.

Nun folgt

2do die nähere Bestimmung der in dem Stoffe des Stückes, wozu man unter einem die Moral desselben, weil sie gleich beym Stoffe sichtbar ist, nehmen kann, befindlichen Gebrechen, die die Zulassung des Stücks hindern können; diese lassen sich in die drei Hauptregeln eintheilen.

Gebrechen des Stoffes wider die Religion.

Überhaupt können die Religion und religiöse Gegenstände nie ein Stoff theatralischer Vorstellungen werden. Die Religion ist zu erhaben und zu ehrwürdig, als daß sie durch das profane, besonders das komische Theater abgewürdiget werden dürfte....

Das alte Testament enthält bekanntermassen auch die politische Geschichte des jüdischen Volckes, und in soweit können Begebenheiten des jüdischen Staates auf die Bühne gebracht werden, als ihre Handlungen aus natürlichen Triebfedern entsprungen sind...

Kristliche Bethbrüder oder Bethschwestern, überhaupt religiöse Gleißner können als durchgeführte Hauptkaracktere in keinem Falle auf's Theater gebracht werden....

Da auch keine protestantische geistliche Person aufgeführt werden darf, so wurde in dem Mädchen von Marienburg vom Kratter [Schauspiel, Erstaufführung am 4. Oktober 1793] der Pastor in einen Schulrecktor verwandelt.

Es darf kein Subject aufgeführt werden, dessen Hauptinhalt die kristliche Toleranz oder überhaupt die Gleichgültigkeit der verschiedenen Gottesdienste wäre; solche Gegenstände sind auf dem profanen Theater anstössig....

Gebrechen des Stoffes in politischer Hinsicht, oder wider den Staat.

Es können in einem monarchischen Staate keine Stücke aufgeführt werden, deren Inhalt auf die Abwürdigung der monarchischen Regierungsform abzielte oder der demokratischen oder einer

anderen den Vorzug vor der monarchischen einräumte, oder auch die ständische Verfassung eines Landes herabsezte....

Es können auch keine Begebenheiten aus der Geschichte des Erzhauses aufgeführt werden, deren Ausschlag diesen Regenten nachtheilig war. Z. B. die Empörung der Eidgenossenschaft, die sich dem österreichischen Zepter entzogen hat; item der Schweitzerheld Wilhelm Tell; item die Rebellion der vereinigten Niederlanden, wodurch sie sich der Herrschaft des spanisch-österreichischen Hauses entzogen haben; und dergleichen....

Eine anstößige Mißhandlung würde es auch seyn, wenn ein Regent wie ein Missethäter in einen Kerker gesperrt und über ihn Gericht gehalten würde; item würde es dermal auch anstössig seyn, wenn einem Regenten, wie im Tanckred [Trauerspiel von Voltaire, Erstaufführung in der Bearbeitung von Schröder am 13. Januar 1783], welches Stück in den 1770ger Jahren in Wien noch ohne Anstoß aufgeführt wurde, von einem oder mehreren Vasallen schimpflich begegnet oder getrozt würde....

Hinrichtungen der Regenten können in monarchischen Staaten nicht aufs Theater gebracht werden. So wie z. B. jene Karl des ersten in Engelland, der Maria Stuart von Schottland, jene Ludwig des 16ten, Königs von Franckreich, schon gar nicht....

Stoffe oder Karacktere, wodurch ganze Nationen, besonders die freundschaftlichen, gemißhandelt oder als lasterhaft dargestellt werden, können nicht passirt werden. Nie muß der Tadel auf ganze Nationen, auf ganze Stände, besonders auf die vornehmeren und den obrigkeitlichen Stand überhaupt fallen; überall muß er nur auf das persönliche Laster, Untugend und Thorheit gebracht werden....

Gebrechen des Stoffes in Absicht auf die Sitten.

Der Stoff eines Stückes oder der Innhalt einer dargestellten Handlung darf nie eine unsittliche Lehre oder eine wirckliche sittenlose That oder Verbrechen darstellen. Wircklliche Blutschande, Ehebruch können nie den Stoff der dramatischen Handlung ausmachen....

Personen männlichen Geschlechtes können der Tugend Schlingen legen, Versuche und sträfliche Anträge machen; allein ein Frauenzimmer kann nie, wäre es auch nur zum Scheine, einwilligen...

Karacktere von ... Ehebrecherinen können eben so wenig auf das Theater gebracht werden....

Leichtsinnige Koketten, verschwenderische und mit andern Fehlern des Welttons behaftete oder irregeführte Weiber kommen in dramatischen Stücken genug vor und sind, wenn der Stoff gehörig behandelt ist, nicht anstössig, sondern belehrend. Nur muß die äussere Zucht nie leiden.

Die Zensur hat auch darauf zu sehen, daß nie zwey verliebte Personen miteinander allein vom Theater abtreten.... In dem Stücke: das Landmädchen [Lustspiel nach Wycherley, Erstaufführung am 28. September 1776] wurde den beyden Verliebten, nemlich dem Belville und der Miß Burton, welche sich am Ende des Stückes in ein Haus miteinander begeben, um ihre Heyrath richtig zu stellen, ein Prokurator beygegeben....

Bemerkungen für die jetzigen Zeitumstände.

Seit der französischen Revoluzion hat sich die Zensur zum Gesetz gemacht, keine Begebenheiten, die auf diese Revoluzion Beziehung haben, zuzulassen. Sie hat sogar die Aufführung des Stücks: Der weibliche Jakobiner Klubb [ein politisches Lustspiel von Kotzebue], welches zu Prag zur Zeit der Krönung des höchstseel. Kaisers Leopold des 2ten aufgeführt wurde und auch hierorts auf Sr. Majestät Befehl aufgeführt werden sollte, zu verhindern gesucht und es auch verhindert.

Freyheit und Gleichheit sind Wörter, mit denen nicht zu schertzen ist....

Stücke, worinn von Bedrückung der Unterthanen durch Abgaben oder übertriebene Jagdbeschwerden, Bauernschinderey von Seite ihrer Gutsherrn oder sogar der Beamten die Rede ist, oder deren Stoff ausmachen, unterliegen der nämlichen Bedencklichkeit....

Fiesco oder die Verschwörung von Genua [Erstaufführung am 1. Dezember 1787], welches Stück noch von Kaiser Josephs

des 2ten Zeiten her ist, wurde noch im vorigen Winter mit allerhöchster Beynehmigung aufgeführt, welches aber künftig unterlassen werden wird. . . .

Von dem Worte „Aufklärung" ist auf dem Theater eben so wenig Erwähnung zu machen als von der Freyheit und Gleichheit. . . .

1797. Von Müller.

Den 12ten Februar, als am Geburtstage unseres liebevollen Kaisers, wurde in allen Theatern sowohl in Wien als auch in den Provinzen zum ersten Male das vom Herrn Lorenz Leopold Haschka verfertigte und von dem berühmten Doktor der Musik Joseph Haydn komponierte Volkslied abgesungen. Seine Majestät wurden im Burgtheater bei Ihrem allerhöchsten Eintritte damit überrascht. Die heiße Liebe des zahlreich versammelten Publikums gegen den menschenfreundlichen Monarchen zeigte sich bei dem Schlusse des hier folgenden Liedes durch das herzlichste und allgemeine Vivatrufen!

Gott erhalte Franz den Kaiser!
Unsern guten Kaiser Franz!
Lange lebe Franz der Kaiser!
In des Glückes hellsten Glanz!
Ihm erblühen Lorbeer-Reiser,
Wo er geht, zum Ehren-Kranz;
Gott erhalte Franz den Kaiser!
Unsern guten Kaiser Franz!

Schauspieler.

Maximilian Korn. Von Anschütz.

Für das Lustspiel hatte er (Schreyvogel) vor allem den unvergeßlichen Korn. Korn war allerdings durch sein krankes Sprachorgan und durch seine vom Wiener Dialekte nicht gereinigte Aussprache an die Scholle gebunden und ich finde nur darin eine Erklärung dafür, daß er im Auslande keine größere Geltung gefunden hat. War man aber an diese beiden Eigenheiten gewöhnt, so fand man in Korns Darstellungen der feinen Liebhaber und Bonvivants Genüsse, die man mit nichts vergleichen kann.

Dieses leichtblütige Temperament, diese schmiegsamen Körperformen, dieser sichere Takt für alles, was in der feineren Gesellschaft bon ton genannt wird, machten ihn für seine Sphäre wie geschaffen. Er war selbst der feine Weltmann, den er auf der Bühne so hinreißend darstellte; dem Klingsberg [im Lustspiel von Kotzebue: Die beiden Klingsberg; Erstaufführung am 7. März 1799], wie er ihn repräsentierte, verzieh man die Fehler um seiner Liebenswürdigkeit willen. Korn konnte mit einem Blick, mit einer Handbewegung, einem Lächeln, Räuspern eine ganze Situation beherrschen. Er war der überzeugende Darsteller des täglichen Lebens, der frohen Gegenwart.

Im Charakterfache hatte Korn Leistungen aufzuweisen, wie sie nur dem großen Schauspieler gelingen. Ich habe wenige Marinelli und Carlos in „Clavigo" kennen gelernt, die über Korn stehen und sein Giulio

Romano in „Correggio" [einem Trauerspiel von Öhlenschläger; Erstaufführung am 30. August 1815] bleibt unerreichbar.

Erstaufführungen.

7. Januar 1800. (Wiener Theaterkritik.)

„Iphigenie auf Tauris." Schauspiel von Goethe.

So hat nun Wien das Meisterstück deutscher Dichtkunst auf seiner Bühne, und zwar unter allen deutschen Städten zuerst gesehen! Gewiß! Jeder Deutsche wird dem Manne, der diese Wahl traf, Dank wissen und selbst einer aus deutschem Blute entsprossenen liebenswürdigen Prinzessin [Alexandra Pawlowna, der Gemahlin des Palatins Erzherzog Joseph] muß es schmeichelhaft sein, in der Feier über ihre Ankunft auf deutschem Boden zugleich den deutschen Geschmack ein Triumphfest feiern zu sehen! . . .

Madame Roose hat alle Szenen mit griechischem Schönheitsgefühle dargestellt. Sehr gut und sehr rührend barg sie sich in ihrem Schleier, um den höchsten Schmerz bei Pylades Erzählung zu verhüllen, und ihr Ton war der reine Widerhall der Klagen ihres Herzens, nur durch ihre Geistesstärke gedämpft, bevor sie sich äußern konnten.

Aber unnachahmlich und mit hinreißender tiefer Empfindung führte Madame Roose die letzte Szene durch, wo sie ihren Bruder erkennt und ihr von den zärtlichsten Empfindungen überwallendes Herz sich mit Argwohn und Mißtrauen begegnet sieht. Und

als nun dies Mißtrauen schwindet und Besonnenheit wieder in Orestes Busen kehrt, wie schön benützte sie die vom Dichter vorgezeichnete Gelegenheit zu dem ausdruckvollsten Minen- und Gebärdenspiele!

Mit nicht weniger Natur und Feinheit gab Madame Roose all die kleinen schönen Züge wieder, in denen sich der Charakter Iphigeniens lauter und ungeschmückt malt....

Sie zeigte ununterbrochen immer gleich tiefes Gefühl im Tone der Stimme und dem ganz einfachen Spiele der Gebärden. Die Deklamation ließ allen Wohllaut des Verses hören, ohne sein Silbenmaß zu verraten, in welchen Fehler manche Schauspieler fallen, wenn sie Verse rezitieren. Eine seltene Haltung des Charakters! — Jene schöne antike Stellung, die den Körper auf den etwas vorgesetzten linken Fuß sanft geneigt ruhen läßt, trug nicht wenig zu der Täuschung bei, die uns eine Griechin auf der Bühne erblicken ließ. Das Kostüm war ebenso einfach als gut gewählt....

Herr Brockmann hat den Charakter des Thoas mit seltener Kunst durchgeführt. Immer gleich fest, männlich und entschlossen, ließ er ihn vor unseren Augen erscheinen. Keine zu zärtliche Äußerung, kein zu sanfter Ton strafte seine sonst düstere Stimmung des Widerspruchs mit sich selbst...

Herr Lange hat den Charakter des Orestes mit all den Zeichen von Entsagung, Seelenstärke, Bitterkeit und Spott in den ruhigeren Stunden und all

der Kraftanstrengung in den Augenblicken des Wahnsinns dargestellt, die man in Ton und Mimik dieses Malers heftiger Leidenschaften erwarten durfte und die auch manche Unrichtigkeiten im Memorieren vergessen machten. Aber demungeachtet scheint Herr Lange jenen Kontrast nicht genug in Erwägung gezogen zu haben, da Deklamation und Gebärdenspiel in den schönen Phantasien des ruhigen Wahnsinns nicht sehr viel gemäßigter waren als vorher bei dem letzten Anfall der Furien; und doch zeigen die Erscheinungen, die Orest sieht, an, in welch friedliches, stilles Vergessen seine Seele gesunken sei. Die Worte aber, die er in Iphigeniens Armen sprach, trugen wieder den Stempel der regsten Empfindung.

27. Januar 1802. (Glossys Zensurakten.)

Zensurgutachten über Schillers „Jungfrau von Orleans".

Johanna d'Arc. Eine romantische Tragödie in sechs Aufzügen für das Nationaltheater.

Das Stück ist eigentlich von Schiller unter dem Titel: Die Jungfrau von Orleans, verfaßt worden. Da man wohl einsah, daß das Stück, wie es Schiller verfaßt hatte, nicht wohl passiert werden konnte, obwohl es der Kasse des Hoftheaters nützlich sein müßte, so trat Herr Sekretär Escherich, ein geübter Verhunzer aller beinschrötigen Theatralprodukte, ins Mittel und änderte Personen und Stellen, strich manche

Blätter und Passagen aus, flickte Lücken aus, mit einem Worte, er tat alles, um ein anderes Stück herzustellen, das Schiller nie für das seinige halten kann.

Aus der Mutter des Königs Karl VII. machte er eine Schwester desselben, aus der Mätresse Agnes Sorel eine Königin unter dem Namen Maria, den Erzbischof strich er weg, legte aber einige seiner Reden in den Mund anderer Personen, aus dem Bastarden Dunois machte er einen Prinzen Louis, Vetter des Königs.

Nachdem alles aus dem Stücke weggeschafft worden ist, was anstößig scheinen könnte, und sozusagen ein neues Stück aus den vorgenommenen Änderungen entstanden ist, dürfte der hohen Approbation nichts im Wege stehen.

24. November 1802. Von Lange.

Coriolan, Trauerspiel von Heinrich v. Collin.

Ich halte die Rolle des Coriolan unter meinen Rollen für diejenige, wobei ich, Othello allenfalls ausgenommen, am meisten durch meine Individualität unterstützt würde. Die Leidenschaft des Zornes, die in diesem Charakter entwickelt ist, gehörte unter die Schwächen meiner Jugend, und ich fand, nach meiner Erinnerung all die seltsamen Veränderungen, Übergänge und Sprünge psychologisch richtig, welche der Dichter dem Schauspieler durch seine Diktion angedeutet hat.

Ich erinnere mich nicht bald eines so lebhaft stürmenden Beifalles, als womit die ersten vier Akte dieses Trauerspiels aufgenommen wurden. Auch fand ich mich herrlich umgeben. Die Zartheit der Madame Roose als Volumnia, die Kraft der Madame Nouseul als Veturia, die Herzlichkeit des Herrn Koch als Minutius, und Herrn Brockmanns ehrwürdige Erscheinung als Sulpitius wären jede für sich allein hinreichend gewesen, diese Darstellung zu einer der vortrefflichsten zu erheben.

Die Kavaliergesellschaft.
(1807—1814)

Allgemeines.

1808. Von Cölln.

Was ich ... in Wien im Theater dem Berliner vorziehe, das ist das Publikum.

Ich habe im Burgtheater „Dienstpflicht" [Schauspiel von Iffland; Erstaufführung am 29. Dezember 1794], den „Spieler" [Schauspiel von Iffland; Erstaufführung am 4. Dezember 1795] und „Die Jäger" [Schauspiel von Iffland; Erstaufführung am 3. Dezember 1786] gesehen, es war stets gedrängt voll, das Publikum verfolgte aufmerksam den Gang des Stücks, jubelte, wo die Tugend siegte, weinte, wo sie dem Laster zu unterliegen schien, murrte über die kalte Bosheit eines Falbrings [in „Dienstpflicht"], und man sah, das alles mit vollem Herzen teilnahm.

Das Schauspiel hatte also vollkommen seinen Zweck erreicht.

Theodor Körner als Burgtheaterdichter.

Aus einem Brief an seine Familie.

Wien, am 9. Januar 1813.

Ich habe Euch heute manches zu erzählen, was Euch freuen wird. Erstens ließ mich am Sonntag der Erzherzog Carl durch seinen Adjutanten holen, um

ihm vorgestellt zu werden ... Zweitens habe ich die Ehre, Ihnen, verehrteste Angehörige, in meiner Person den kaiserlich königlichen Hoftheaterdichter Theodor Körner vorzustellen. Wie ich erwartet hatte, geschah es. Palffy machte mir Anträge; Lobkowitz erfuhr es, und ließ mir dasselbe vorschlagen. Wenn ich in ökonomischer Hinsicht beim Theater an der Wien gewonnen hätte, so ist der Gewinn an einem gebildeteren Publikum und einem vollendeteren Künstlerverein am Hoftheater gewiß höher anzuschlagen. Draußen durfte ich nur Kulissenreißer schreiben, in der Stadt liegt das komische und tragische Feld in gleicher Freiheit vor mir. Heut früh hab' ich abgeschlossen. Ich liefere zwei große Stücke, wovon jedes einen Theaterabend ausfüllt, und zwei kleine Nachspiele, und übernehme die sogenannten Bearbeitungen. Dagegen erhalte ich einen Jahrgehalt von fünfzehnhundert Gulden W. W., und jede meiner Arbeiten über das Verdungene wird mir besonders und sehr gut gezahlt, habe auch Freiheit zu reisen, wenn ich will, sobald ich nur meine Stücke geliefert habe. Der Kontrakt ist vom 1. Januar auf drei Jahre geschlossen, und gefällt es mir länger, so tret' ich ins förmliche Dekret, und meine Pensionsfähigkeit wird vom Tage des Kontraktschlusses gerechnet. — Auf diese Weise stehe ich, wenn ich nur halb so fleißig bin, wie das vorige Jahr, gegen dreitausend Gulden mit allem Nebenverdienste.



gezeichnet und gestochen von K. Weinrauch 1814

zu finden bey Weinrauch in Wien.

COLLIN

Regulus

Regulus: Gutes, armes Kind! Die Götter schützen dich, da ich's nicht kann.

Historisches Museum der Stadt Wien.

Stich von K. Weinrauch.



Clärchen
im Trauerspiel Egmont
gespielt von Mlle. Adamberger

Historisches Museum der Stadt Wien. Kolorierter Stich.

Schauspieler.

Antonie Adamberger. Von Brentano.

Daß mir nichts bleibe als ihr Lob, daß ich von diesen Zeilen ganz freudig scheide, stehe der Tadel zuerst. In deklamierenden Stellen ein beinah, sage beinah falsches Steigen des Tons am Schlusse des einzelnen Teils in Perioden; in den Erwartung, Überraschung bezeichnenden Stellen des Monologs im Garten [als Beatrice in Schillers „Braut von Messina"] einige Male zu schnell, heftig, laut und kühn und dadurch unwahr. Das ist das Strengste und alles, was ich tadeln kann, und dieses gilt nur in deklamierten Stellen, wo das Herz nicht spricht. Aber wo dieses spricht, welches Herz, welche Sprache, welcher unendlich kindlich, schuldlos, mild und menschlich rein klingende Ton der Stimme! Kein Gesang kann so rühren, und doch spricht sie nur. Das Herzliche aber ist, wenn ihre Stimme aus dem süßesten Flehen, das je aus einer jungfräulichen Brust hervorgegangen, in einem gewissen leisen, ruhigen Ton der heiligsten Selbstbefriedigung sinkt, die wie der Blick eines Leidenden in sein bescheidenes, ruhiges, reines Herz wirkt. In diesen Momenten ist sie ganz die eigene Natur, da hört alle Kunst auf, da ist der Mensch reicher als die Kunst. Ich habe nie eine Schauspielerin gesehen von solch herrlichen Gaben. Unter Leitung der größten Meister könnte sie die größte werden, Sitte und Natur haben ihr alles gegeben, möge es auch die Kunst, denn ich weiß nicht, ob sie genial ist.

Erstaufführungen.

15. Februar 1808. Von Schreyvogel.

„Macbeth", Trauerspiel von Shakespeare.

Die Wiederaufführung des „Macbeth" auf unsern Theatern mußte den Freunden der dramatischen Kunst und den Verehrern ihrer Meister in hohem Grade willkommen sein. Wir verdanken die Wahl dieses Stückes den Herren Lange, Brockmann und Koch. Die Meister unter den Schauspielern, welche oft genötigt sind, an dem pomphaften Jammer und der weinerlichen Affektation der neuen Poeten ihre Kunst zu verschwenden, kehren freiwillig zurück zu den Werken des größten dramatischen Dichters, den die neueren Jahrhunderte hervorbrachten. Dies ist eine für die Dichterlinge wie für die deutschen Theaterdirektionen ebenso belehrende Erscheinung, als sie für ein erfreuliches Zeichen angesehen werden kann, daß der gute Geschmack unter uns keineswegs erloschen ist; er kann wieder geweckt und genährt werden, und die Theaterkasse wird sich besser dabei befinden, als wenn sie von Dekorationen und Pferden ihren Reichtum erwartet. Das Publikum hat beinahe einstimmig durch den lautesten Beifall die Wahl des Regisseurs gebilligt und das bei jeder wiederholten Aufführung immer volle Haus beweist, daß dieser Beifall nicht allein auf Achtung für die ersten Künstler unserer Bühne, sondern ebensosehr auf Anerkennung der Schönheiten dieses Trauerspieles gegründet war. Es haben zwar aufgeklärte Köpfe einigen Anstoß an den Hexenszenen genom-

men, allein auch sie mußten die Gewalt eines höheren Geistes anerkennen, der, wider ihren Willen, durch zum Teil wunderbare Gestalten, sich ihrer Einbildungskraft bemeistert und das Schicksal vor ihren Augen aufrollt...

Die Darstellung selbst war so vollkommen, als sie, den Umständen des Theaters nach, sein konnte. Zum Teil unbedeutende Rollen hatten vorzügliche Schauspieler übernommen, wodurch der vorteilhafte Eindruck des Ganzen notwendig erhöht wurde. Es ist zu wünschen, daß diese, aus Achtung für ein schönes Kunstwerk entsprungene, rühmliche Resignation, sich noch lange unter unsern Schauspielern erhalten und recht oft in Übung gesetzt werden möchte, indem nur durch sie eine vollkommene Darstellung möglich wird. — Der Deklamation der Hexen hätte man etwas weniger Feierlichkeit wünschen mögen und der chormäßige Refrain — eine mißverstandene Verbesserung Schillers — tat keine gute Wirkung. Das Kostüm war schön; die Geistererscheinungen gelangen trefflich. Doch mehr als alles haben die bewunderungswürdige Natur des Herrn Lange und Madame Roosens Kunst den Triumph des Stückes bewirkt. Herr Lange, der den Macbeth spielte, hat uns den außerordentlichen Menschen zu zeigen gesucht, den Leidenschaften zum Verbrecher machen. Unübertrefflich war sein Spiel in den letzten Szenen, wo er die schwere Aufgabe zu lösen hatte, einen Mann darzustellen, in dessen Inneren alle Furien wüten, gegen die er mit einer ungeheuern Kraft im Kampfe begriffen ist. — Madame Roose, die man sonst nur in sanften tragischen Charakteren

bewunderte, hat in der Rolle der Lady Macbeth eine Stärke entwickelt, welche man vor ihr vielleicht nicht erwartete. Kalt und stolz ihren Zweck verfolgend, war sie in den ersten Akten die entschlossene Gefährtin eines vom Schicksal ausgezeichneten Helden, die ihr eigenes Gefühl verachtet, so bald es mit dem Streben des Ehrgeizigen nicht übereinstimmt. Als krankes Weib, an dem sich die Natur, für die Unterdrückung der Menschlichkeit, gerächt hat, zeigte sie sich wahr und erschütternd in der Szene, wo sie als Nachtwandlerin auftritt. Durch ein so gemäßigtes Spiel den ganzen Schauder zu bewirken, auf dessen Erregung der Auftritt berechnet ist, konnte nur unserer vollendeten Künstlerin gelingen.

23. Juli 1808. Von Schreyvogel.

„Kabale und Liebe", Trauerspiel von Schiller (bearbeitet).

Schiller hat nach Lessing, mehr als irgend ein anderer dramatischer Dichter der Nation, dahingestrebt, dem deutschen Theater einen eigentümlichen Charakter zu geben. Wenn ihm dies auch nicht vollständig gelang und die Theorie bisweilen die Schritte seines Genies irreleitete: so ist doch der Geist, der ihn, bei der Lösung seiner Aufgabe, beseelte, als ein den Deutschen angehöriges Eigentum, immer verehrungswürdig. Es war daher allerdings wünschenswert, die Werke des berühmten deutschen Dichters auch auf unserer Bühne häufiger zu sehen. Aber Schiller hat so manche reifere Produkte geliefert, die man vielmehr hätte suchen sollen, bei uns aufführbar zu machen,

als daß man seine Jugendarbeiten, und noch dazu verstümmelt, auf das Theater brachte. Dies gilt vom „Fiesco" wie von „Kabale und Liebe". Das letztere Trauerspiel zeigt, wie alles von Schiller, Spuren eines großen Talents, aber in der Komposition verrät es auch den unsichern Gang eines noch richtungslosen, unreifen Geistes, der sich in den Charakteren vergriffen, und in der Ausführung von Schwulst und Überspannung nicht frei zu erhalten gewußt hat...

Alle diese und andere Unnatürlichkeiten sind in der Bearbeitung, die man uns gab, und zum Teil auch durch die Darstellung noch verstärkt worden. Indem man aus Ferdinands Vater seinen Oheim machte, hat man dem Trauerspiele gleichsam alle Nerven abgeschnitten. Ein Bösewicht behält als Vater noch immer Rechte, die der Sohn ehren soll; aber an diesem Oheim kann einen edlen Neffen, und vollends einen tapferen Soldaten, nichts in der Welt fesseln. Bei dem veränderten Verhältnis wird die wütende Eigenmächtigkeit des Vizedoms unbegreiflich, und Ferdinands Tod selbst zur tragischen Farce. Ich weiß nicht, welche ängstliche Besorgnis für den theatralischen Anstand den Bearbeiter zu dieser Umänderung bestimmt hat, aber sie hätte nicht unglücklicher sein können. Nur lächerlich ist dagegen die Metamorphose des Hofmarschalls von Kalb in einen Obergarderobemeister. Wenn bösartige Könige, wie im „Hamlet", auf unserm Theater erscheinen dürfen, warum soll man nicht glauben, daß in irgend einem Winkel Deutschlands es einmal einen

Hofmarschall gab, der ein Geck war? — Lady Milford ist, wie es scheint, vom Dichter selbst verzeichnet worden, aber von einer geschickten Schauspielerin hätte dem Charakter nachgeholfen werden können. Dieser Aufgabe war Madame Voß nicht gewachsen.

Jedoch, wir wollen nicht bloß tadeln, und man kann, mit Ausnahme einiger Rollen, die Darstellung im ganzen rühmen.

Herr Koch hat den Vater Miller mit einer Kunst und Wahrheit gespielt, die bis in den kleinsten Zügen charakteristisch und lebendig waren und den Meister in ihm kennbar machen. Wir wollen zum Beweise nur die Szene im zweiten Akte anführen, wo sich bei dem alten Manne die Galle ergießt, und der arme Stadtmusikant dem mächtigen Minister sein Recht fühlen läßt. Wie unübertrefflich hat Herr Koch hier den Respekt eines Mannes aus den niedern Ständen gegen den Vornehmen, und zugleich den Mut des bessern Menschen gegen den Tyrannen sichtbar gemacht: „Halten zu Gnaden. Ew. Exzellenz schalten und walten im Land. Das ist meine Stube. Mein devotestes Kompliment, wenn ich dermaleinst ein Promemoria bringe; aber den ungehobelten Gast werf ich zur Tür hinaus. — Halten zu Gnaden." Diese Worte muß man von Herrn Koch selbst hören; man muß ihn sehen, wie er die Hände dabei in die Tasche steckt, gleich als fürchtete er, sie in Freiheit zu lassen.

Die Haltung in dem durchdachten Spiele des Herrn Ochsenheimer verdient den ausgezeichneten Beifall, welcher ihm in der Rolle des Wurm zu teil

ward. Herr Ochsenheimer weiß das Publikum dahin zu bringen, daß es ihn beklatscht, auch wenn er gerade nichts sagt; so sprechend und wahr sind gewöhnlich seine Mienen und Gebärden.

Madame Koberwein, als Luise, fand fast allgemeinen Beifall. Wo sie Gefühl ausdrücken soll, spricht sie mit Wärme, und nach dem Urteil der Kenner soll sie, mehr als irgend eine unserer Schauspielerinnen, im stande sein, die Liebe, in ihrer Darstellung, glaublich zu machen. In der Vergiftungsszene wäre, nach unserer Meinung, zu wünschen, daß Madame Koberwein versuchte, den Schauer etwas weniger natürlich anzudeuten.

Gegen Herrn Koberwein würde man unbillig sein, wenn man ihn, in der Rolle des Ferdinand, tadeln wollte: er gibt ihr alle Leidenschaftlichkeit und Stärke, deren seine eigene weiche Natur fähig ist. Auch scheint ihm Herr Werdy, der ebenfalls in dieser Rolle als Gast aufgetreten ist, eben keinen großen Abbruch getan zu haben.

Herr Ziegler, als Vizedom, hat bei dem Publikum einen großen Triumph davongetragen, um dessen Ehre wir ihn nicht zu bringen vermeinen, und dies umsoweniger, da wir seinen Fleiß und seine Mühe in dieser Rolle nicht verkennen, wenn wir gleich wünschten, daß er den Charakter etwas weniger grell gezeichnet haben möchte.

Der Hofmarschall Kalb, in der Darstellung des Herrn Krüger, ist eine unterhaltende Personnage, aber er ist, was er doch sein soll, kein Hofmann.

23. August 1809. Von Perth.

„Don Carlos", Trauerspiel von Schiller.

Unter denen von dem französischen Gouvernement hier aufgeführten erlaubten Schauspielen haben wir heute des unsterblichen Schillers herrlichen „Don Carlos" gesehen . . .

Im gegenwärtigen Trauerspiele ist jeder Charakter so schön, so richtig gezeichnet, die Sprache so voll Kraft und Würde, daß man bei einer guten Darstellung dieser verschiedenen Charaktere in der wirklichen Welt, nicht im Schauspiele zu sein wähnt, welcher Wahn erst dann schwindet, wenn die Kortine fällt und den vom Anfang bis zum Ende gespannten Geist seiner Fesseln entledigt; dann erst bemerkt man, daß es nur Spiel war, aber es war ein Spiel, daß wenigstens zurückerinnert an jene Zeiten, wo ein Marquis von Posa, solch ein seltener Freund, sich auf diesem Planeten durch die edelste aller Taten den Ruhm der Unsterblichkeit erwarb; denn noch jetzt nach einem so langen Zeitraum ist der Name Posa ein heiliger Name Spaniens, den jeder Spanier mit Ehrerbietung nennt.

Doch nun zur Darstellung.

Herr Brockmann als Philipp spielte seine Rolle mit aller möglicher Kunst und jenem Eifer, wie er jede derselben zu geben gewohnt ist; aber da man diesen Künstler nie als einen hartherzigen Vater, ja ich möchte sagen als einen Tyrannen, sondern gewöhnlich als einen edlen, achtungswürdigen Greisen zu sehen pflegt, so gefiel er in dieser Rolle etwas weniger.

Madame Koberwein gab die Elisabeth mit aller Anstrengung, ihre Deklamation war rein und fließend, ihr Gebärdespiel richtig und ihrer Würde gemäß, aber ihr Körperbau ist für keine Elisabeth geschaffen, sie ist zu klein, zu zart gestaltet, in Elisabeth denkt man sich ein edles, großes, Ehrfurcht und Achtung erweckendes Weib und das ist doch Madame Koberwein nicht. Wie sehr vermissen wir in dieser Rolle unsere unvergeßliche Madame Roose.

Herr Korn, jener Schauspieler, der in jeder Rolle mehr Beweise seines Künstlertums gibt, spielte den Don Carlos im ersten Akt etwas schüchtern und gezwungen, im zweiten Akte aber und dann bis an das Ende des Stückes mit einer Ungezwungenheit, mit einem Eifer, Würde und Anstand, der nur immer einen Infanten von Spanien auszeichnet. Seine Deklamation war ausnehmend schön . . .

Mademoiselle Lefèvre spielte die Prinzessin Eboli mit einem Feuer, mit einem Gebärden- und Mienenspiel, das in das fürchterlich Schöne ging; wie richtig zeichnete sie anfangs das lüsterne, kokette, dann das beleidigte, hintangesetzte, Rache schnaubende, endlich das sich selbst verachtende Weib.

Herrn Lange als Marquis von Posa übergehe ich; so wie er wird schwerlich ein Schauspieler diese Rolle geben; der Anstand, die Würde, das jedem anderen unerreichbare Mienen- und Gebärdenspiel und die feste wohlklingende Stimme haben ihn schon längst zu einem der ersten Künstler Deutschlands erhoben; er hat in dieser schweren Rolle aller Erwartung ent-

sprochen. Mit welch tiefer Empfindung spielte er nicht jene Szene mit der Königin, wo er ihr seinen mißlungenen Plan entdeckt. Auf jedes Wort legte er doppelten Nachdruck. Diese Szene gewährte mir einen der schönsten Abende im Schauspiel . . .

Was ich bei diesem Trauerspiel bedauere, ist erstens: daß so manche Szenen übergangen wurden, da das Stück für einen Abend im Original zu lange gewährt haben würde, und dadurch manches Schöne verloren ging. Zweitens: daß ich manche vortreffliche Stelle nicht deutlich vernahm, da ich mich im zweiten Parterre befand (das erste Parterre im Stadtheater ist für mich zu teuer, zu 2 fl. zu kostspielig), denn die französischen Offiziere unterhielten im Parterre ein immerwährendes Flüstern, da dieses noble Trauerspiel für sie kein Spektakel war, indem wenige die deutsche Sprache verstehen und für das Aug sich wenig Reiz darbietet, da Schiller mehr für das Herz als das Auge gearbeitet hat.

20. August 1812. Von Körner.

„Der Nachtwächter", Lustspiel von Theodor Körner.

Mein „Nachtwächter" hat Beifall gefunden und ist viermal hintereinander gegeben worden, auch schon einmal in den Fasten, was ich nicht vermutete. Das erste Mal ging's noch schlecht zusammen, und ich wunderte mich sehr, daß er demungeachtet gefiel. Ochsenheimer wurde auf dem Dache, auf dem er sitzen muß, schwindlig und vergaß die Rolle; glücklicherweise stand ich in der nächsten Kulisse und half ihm ein.

Direktion Schreyvogel.
(1814—1832)

Allgemeines.

1814 bis 1832. Von Bauernfeld.

Die besten Schauspieler machen noch immer kein gutes Theater. Das lebendige dramatische Material muß gut und zum Guten verwendet werden. Das ist Sache des Dramaturgen. In der Auswahl der Stücke, in der Zusammenstellung des Repertoirs, in der richtigen Verwendung der darstellenden Kräfte wird der tüchtige Mann sich zeigen. Joseph Schreyvogel war das. Als Dramaturg (mit dem Titel „Hofsekretär") waltete er seines Amtes vom Jahre 1814 bis 1832 mit allem Feuereifer für die Kunst. Er war ein ernster Mann von gediegenem Charakter, von Wissen, Urteil und Geschmack, in Geschäftssachen die Rechtlichkeit selber, verläßlich, unparteiisch, jeder Intrigue fern. Sein Hauptaugenmerk blieb natürlich das Repertoir, welches er mit Umsicht zusammenstellte, nicht ohne schwere Kämpfe mit der Zensur, auch mit dem obersten Kämmerer. Wenn er da bisweilen zu schroff auftrat, suchte der gutmütige und wohlwollende Theaterhofrat von Mosel nach Kräften zu vermitteln, zu versöhnen . . .

In den Rollenbesetzungen erwies sich der Dramaturg ebenso einsichtig als gewissenhaft und parteilos.

Er kannte keine Vorliebe, das Talent gab ihm den Ausschlag. Die Proben neuer Stücke leitete er selbst, wobei es ihm vor allem zu tun war, ein harmonisches Zusammengreifen im Sinn und Stil des Autors zu erzielen, ohne sich in kleinliche Details einzulassen, aufs höchste, daß er hie und da eine Nuance anriet. Bei bedeutenderen Stücken wurde über Charakter und Darstellungsweise der Hauptrollen mit den Künstlern Rücksprache gepflogen, die etwa nötigen historischen und ästhetischen Anmerkungen nicht gespart. Bei fertigen Schauspielern überläßt man das Individualisieren am besten ihrer eigenen Beurteilung und Ausführung; zu vieles Dreinreden, Nörgeln oder gar ein gewisser Schulmeisterton würde die Leute, die sich als Künstler fühlen, mit Recht verstimmen. Dagegen müssen eigentliche Anfänger gehörig geschult werden, in Sprache, Mimik, Gang, Haltung, in allem; auch darf man den Lehrling nicht gleich in ein neues und schwieriges Fach werfen, dem er nicht gewachsen ist, man läßt ihn seine Kräfte fürs erste an kleineren Rollen versuchen und üben. Auf diese Weise verfuhr Schreyvogel mit dem jungen Fichtner, den er im Jahre 1824 vom Theater an der Wien übernommen hatte. Er verkehrte viel mit ihm, ließ ihn das Theater täglich besuchen, machte ihn auf die Spielweise anderer, zumeist des feinen und eleganten Korn aufmerksam, in dessen Fußstapfen der Neuling treten sollte — doch brauchte es geraume Zeit, bevor er ihn mit einer größeren Aufgabe betraute. Fichtner wuchs schnell empor, von Rolle zu Rolle, aber bereits ein

vollendeter Meister, hatte er niemals einen Hehl daraus gemacht, was er theoretisch dem Dramaturgen, praktisch seinen älteren Kollegen zu danken habe.

Schreyvogels Entlassung.

Schreyvogel wurde entfernt, weil er — zu tüchtig war, weil das ungemeine Ansehen, welches er sich und dem Burgtheater zu verschaffen gewußt, den nicht unbegabten, aber an Charakter klein gearteten Intendanten Graf Czernin drückte und demselben jede energische Einmischung in die Angelegenheiten der Bühne unmöglich machte. Die Schroffheit Schreyvogels, welcher dem Grafen nur sehr geringe Konzessionen machte, sowie kleinliche Zwischenträgereien aller Art mögen zu demselben traurigen Resultat hingewirkt haben, die Hauptsache jedoch waren sie nicht, und jene in der Geschichte des Burgtheaters denkwürdig gewordene Antwort Schreyvogels an seinen Chef: „Das verstehen Sie nicht, Exzellenz", war lediglich die Veranlassung, nicht die Ursache seiner Enthebung, die mit geradezu beispielloser Rücksichtslosigkeit in Szene gesetzt wurde. Ein untergeordneter Hofbeamter las Schreyvogel den Erlaß vor, wonach er die Geschäfte alsogleich an den Hofsekretär Baron Forstern abzugeben habe, und als der von dieser Eröffnung betäubte, ja vernichtete Mann die Übergabe nicht sofort bewerkstelligen konnte und um eine Frist bis zum nächsten Morgen bat, ward ihm der Bescheid, daß sie nicht gewährt werden könne,

übrigens brauche man ihn eigentlich auch gar nicht mehr und er könne sich sogleich entfernen. Gebrochen wankte Schreyvogel die Treppe hinab — es war ein naßkalter Frühlingstag, der Regen fiel in Strömen und Schreyvogel wurde nun erst gewahr, daß er seinen Überzieher und Regenschirm oben gelassen. Er stieg nochmals die Treppe herauf und als er die Türe jenes Amtszimmers öffnete, in welchem er durch volle achtzehn Jahre zum Ruhme des Burgtheaters, ja seines Vaterlandes überhaupt, gewirkt, entspann sich folgendes Gespräch zwischen ihm und dem Hofbeamten, dessen Namen wir gerne nennen würden, wenn er in einer unserer Quellen erhalten geblieben wäre:

„Was wünschen Sie, Herr Schreyvogel?"

„Meinen Schirm und Überzieher."

„Die sollen Ihnen nachgeschickt werden, falls sie sich vorfinden sollten."

„Drüben in der Ecke sind sie."

„Das kann ich glauben oder nicht."

„Fragen Sie den Diener! Ich werde mich auf den Tod erkälten."

„Daran liegt uns nichts."

Dieses Gespräch hat am 26. Mai 1832 in der Kanzlei des Wiener Burgtheaters stattgefunden.

Schreyvogel ging ohne Regenschirm und Überzieher heim und die Erkältung, die Aufregung warfen ihn auf das Krankenlager. Als er sich endlich von demselben erhoben, war er nur noch ein Schatten seiner selbst und fiel, geschwächt wie er war, am 28. Juli 1832 der Cholera zum Opfer.

Das Hofburgtheater war im Jahre 1820 in vielen Beziehungen vorteilhafter gestellt als heutzutage. Die Kasse war durch so bedeutende Gagen und so umfangreiches Personal wie jetzt nicht in Anspruch genommen; die Finanz- und Lebensverhältnisse in Österreich waren glücklichere und mit Beihilfe einer Dotation von 40000 fl. C.-M. war die Direktion im stande, das Theater auf dem Fuße eines Hofamtes zu erhalten. Das Theater besaß einen ansehnlichen Fundus instructus, namentlich an Garderobe; Fürsten und Standespersonen bewegten sich wirklich in Samt und Seide; die meisten Stücke hatten ihre eigene Ausstattung, die Garderobe wanderte nicht von einem Leib zum andern, die Damen verwahrten die Garderobe für die ihnen zugeteilten Rollen im eigenen Hause, bezogen für Kostümstücke bei jeder dritten Vorstellung die Handschuhe, bei jeder vierten Vorstellung die Fußbekleidung neu aus der Garderobe. Diese Reichhaltigkeit der Garderobe machte natürlich die Nachschaffung leichter und man fand es ökonomischer, jährlich 20000 fl. als vielleicht später 200000 fl. auf einmal auszugeben.

Die Komparserie war freilich schon damals nicht glänzend ausstaffiert. So z. B. gingen die Soldaten, die damals noch Komparsendienste leisten durften und mit dem Silberzwanziger-Spielgeld sehr einverstanden waren, in allen mittelalterlichen Komödien in ihren Gamaschen und hatten darüber nur ein Kollett an. Ja, ich erinnere mich sogar, daß die römischen Helden

in „Regulus“, „Coriolan“ und „Belisar“ unter den Tuniken die verräterischen schwarzen Waden zur Schau trugen, und dazu mit ihren reglementmäßigen Backenbärten recht fidel blickten.

Allein das Publikum bedurfte nicht mehr. Es übersah diese Nebendinge und beschäftigte sich mit der Hauptsache, mit dem Worte des Dichters und der Leistung des Schauspielers. Es herrschte noch mehr die Bereitwilligkeit vor, das Fehlende durch die Phantasie zu ergänzen. Das hat sich freilich jetzt geändert. Die Jugend und die Mittelklasse, welche den Olymp und die offenen Plätze bevölkern, sind dieselben geblieben, in einen andern Teil des Publikums ist aber ein Materialismus und Realismus gefahren, gegen welchen die leinwandene Welt hinter den Lampen vergebens ankämpft. Wenn dieser Teil der Zuschauer beim Tee sitzt, so weiß er wohl, ob die Schauspielerinnen nach dem letzten Journal gekleidet waren oder ob der Schauspieler N. N. sich in der Uniform gut benommen hat, vom Stücke weiß er gewöhnlich kein Sterbenswörtchen.

Auf den Sperrsitzen gähnt die Geschäftswelt, sie sind zwar froh, daß die Feierstunde da ist; weil sie aber auch diese nur dazu benützen, um sich ängstlich nach „Franzosen“, „Amerikanern“ und „Kredit“ zu erkundigen, so haben sie nicht Zeit, dem Schauspiele zu folgen. Sie sprechen unter der Szene von der Abendbörse, begnügen sich dann und wann einen Blick auf die Bühne zu werfen und wenn sie dann den Zusammenhang nicht finden, so ist das Stück



Joseph Schreyvogel.

K. u. k. Hofbibliothek. Zeichnung von Mukarowsky nach Kapeller.



Der Geizige

Posse nach Molière von Zschokke

Heinrich. Nicht wahr, lieber Oheim; Sie bestehen darauf, Mademoiselle muß den Ring aus Liebe für Sie behalten? Fegsak. Bist du ganz besessen.

Gallerie interessanter und drolliger Scenen 2 Jahrgang N° 9.

„fades Zeug". Für diese Klasse Zuschauer sind die einaktigen Stücke die angenehmsten; wenn sie während des einen geschwätzt haben, so haben sie doch das nächste in Aussicht.

Die Regie, welche damals aus dem vierfachen K bestand: Koch, Krüger, Koberwein und Korn, besaß zu Anfang des Jahrhunderts große Machtvollkommenheiten, die ihr entscheidenden Einfluß auf Engagementsabschlüsse, Gastspiele, Annahme von Stücken und Rollenbesetzung gestatteten. Zum Teil hatte sie diese Rechte an Schreyvogel bereits abtreten müssen, dennoch war ihr Wirkungskreis noch immer ein bedeutender und die artistische Inszenesetzung war ihr völlig überlassen; auch war sie berufen, auf die Feststellung des Repertoires, respektive auf eine angemessene Verteilung der Darstellungskräfte Einfluß zu nehmen. Heute ist das Amt der Regisseure zu einem bloßen Titel geworden, nachdem die Regie mit der artistischen Direktion verbunden ist.

Ich habe oben bemerkt, daß das Hofburgtheater früher nach einem gewissen Hofton verwaltet wurde. Dieser Hofton machte sich wahrlich zum größten Vorteile des Ganzen im Verkehre zwischen Direktion und Schauspielern und zwischen den Mitgliedern selbst fühlbar.

Im Bewußtsein, daß sie dem Hoftheater nächst der Burg angehörten, beobachteten die Mitglieder, sobald sie die Räume des Theaters betreten hatten, eine gewisse Feinheit gegenseitigen Benehmens, auf der Bühne hinter den Kulissen ging es nie tumultuarisch

und wüst zu. Auch zu jener Zeit wußte die geheime Chronik zu erzählen, daß Schauspieler und Schauspielerinnen nicht immer nur ihre Kunst, sondern auch sich und andere mit Liebe umfaßten; aber diese Privatangelegenheiten wurden in den respektiven Wohnungen abgewickelt; hinter den Kulissen hätte man vergeblich die schmachtenden Gruppen und die Kneipengespräche gesucht, wodurch die jungen Schauspieler zum Teile zu beweisen streben, daß sie aufgeweckte Geister sind. Kunstenthusiasmus, Zeitungsruhm und Schneiderrechnungen durch unfreiwillige Liebe zu bezahlen, war noch keine Regel geworden. Im Foyer fehlte es nicht an heiterer Unterhaltung, ein freier Scherz wurde als Ausnahme verziehen, aber die ganze Versammlung trug den Charakter einer feinen Gesellschaft.

1825. Von Tieck.

Ich zweifle, daß dieses Stück [„Flattersinn und Liebe", nach dem Französischen von Kurländer], weil die Intrigue nur unter wenig Personen sich umdreht und gewissermaßen an die Grenze des Erlaubten und Anstößigen streift, auf irgend einem anderen Theater Glück machen könnte, denn es gehört dies vollendete, runde Zusammenspiel aller Personen dazu, um klar und bestimmt herauszuheben, und es zugleich mit der leichten Grazie zu umkleiden, die notwendig ist, um diese Kleinigkeit so liebenswürdig zu machen, wie sie hier erscheint. Für das Lustspiel ist das hiesige Theater jetzt ohne Zweifel das beste in Deutschland. Herr Korn,

Madame Weißenthurn und Mlle. Müller zeigten sich in wahrer Virtuosität.

* *
*

Das Publikum ist zu loben, das es das Schöne anerkennt. Die Rolle des Lear [von Anschütz gespielt] wurde so stark mit Beifall begrüßt, daß das Schauspiel bei einigen großen Momenten stillestehen mußte, um diese rauschende Freude nur erst wieder verstummen zu lassen. Man ist freilich auch gegen das Verkehrte und Falsche zu tolerant, weil man sich schon daran gewöhnt hat, und Wien, wie jede Stadt, hat ein sonderbares patriotisches Gefühl für seine Schaubühne.

Kontrakt Grillparzers als Theaterdichter.

Die rühmliche Art, auf welche Herr Franz Grillparzer seine Laufbahn als dramatischer Schriftsteller betreten hat und das ausgezeichnete Talent, welches er für dieses Fach, insbesondere durch sein jüngst zur Aufführung gebrachtes Trauerspiel „Sappho" bewähret, hat die Aufmerksamkeit der k: k: Hoftheater Direkzion dergestalt auf sich gezogen, daß sie, von dem Wunsche beseelt, mit Herrn Grillparzer eine literarische Verbindung anzuknüpfen, mit demselben über nachstehende Punkte übereingekommen ist, welche die volle Kraft eines förmlichen Vertrages haben sollen.

1tens Die k: k: Hoftheater Direkzion sichert dem Herrn Franz Grillparzer eine jährliche Bestallung von Eintausend Gulden Wiener Währung zu, und zwar mit jenem Theuerungs-Zuschuße, dessen sich die übrigen Hoftheater-Individuen zu erfreuen haben.

2tens Diese Genüße werden aus der k: k: HoftheaterKasse in monatlichen Terminen verabfolgt, und haben von 1ten May 1818 anzufangen.

3tens Für jedes neue literarische Produkt, welches zur Aufführung auf der Hofbühne geeignet erklärt, und zu diesem Behufe von dem Herrn Verfaßer übernommen wird, erhält Herr Fr. Grillparzer außerdem ein besonderes Honorar nach der bisher beobachteten Ubung.

4tens Dagegen verbindet sich Herr Franz Grillparzer, alle seine dramatischen Produkte ohne Ausnahme, folglich: Schauspiele, Trauerspiele, Lustspiele, Singspiele und Melodramen immer zuerst ausschlüßlich der k: k: Hoftheater Direkzion vorzulegen, und jene Manuskripte, welche sie annimmt, und übereingekommener Weise honoriert, immer erst nach Verlauf von einem Jahr vom Tage der Annahme für die k: k: Hoftheater, im Inn- oder Auslande in Druck legen zu lassen.

5tens Wenn die Direkzion eines der Stücke des Herrn Grillparzer nicht annehmen sollte, so wird es vom Tage des ihm bekannt gewordenen Beschlußes, sein volles freies Eigenthum.

6tens Herr Franz Grillparzer wird keines seiner dramatischen Werke eher an eine andere Bühne im In- oder Auslande abgeben, bevor selbes zur Aufführung im k: k: Hoftheater übernommen, oder ihm zur freyen Verfügung zurückgestellt worden ist.

7tens Die Hoftheater Direkzion wird sich angelegen seyn lassen, ihre Entscheidung über die Annahme oder Nichtannahme eines Manuskriptes so schnell als möglich zu ertheilen, und selbes nie über zwey Monathe bei der Beurtheilung zurückbehalten.

8tens Dieses Ubereinkommen soll vom 1ten May 1818 anzufangen, ununterbrochen durch volle Fünf Jahre zu gelten haben, den einzigen Fall jedoch ausgenommen, wenn eine Beförderung in öffentlichen Staatsdiensten den Herrn Grillparzer in die Lage setzte, den hier eingegangenen Verbindlichkeiten nicht mehr Genüge leisten zu können. In diesem Falle erlischt dann aber von dem nämlichen Zeitpunkte an auch die gegenseitige Verbindlichkeit der k: k: Hoftheater Direkzion.

Wien, den 1ten May 1818.

Klaudius Ritter v Fulsod
K. K. Hofrath, und Hoftheater
Hofcommissar.

Franz Grillparzer

Kaiser Franz und das Burgtheater. Von Frankl.

Kaiser Franz liebte das Burgschauspieltheater, er erschien, namentlich in seinen letzten Lebensjahren, fast täglich an der Seite der Kaiserin Karolina Augusta.

Hier muß ich eines Brauches erwähnen, der am 11. Februar 1834 zum letztenmal stattfand und der nur wenigen mehr in Erinnerung geblieben sein mag. Am Vorabende des Geburtstages des Kaisers, der auf den 12. Februar fiel, fand folgende Vorstellung statt: Nach einer Ouvertüre ging der Vorhang des Burgtheaters auf. An der Kulissenseite links vom Zuschauer standen alle Schauspieler im schwarzen Frack und weißer Krawatte, in Schuhen und Strümpfen aufgestellt; ihnen gegenüber die Schauspielerinnen, voran Frau Franul von Weißenthurn, die die goldene Verdienstmedaille am roten Bande trug. Im Hintergrunde der Bühne glänzte, von einem Lorbeerkranze gekrönt, das lebensgroße Bild des Kaisers. Das Orchester begann die Volkshymne zu spielen, die Herren und Damen sangen im Chore die Worte und verbeugten sich nach jeder Strophe tief vor dem Bilde des Kaisers. Das Publikum hörte stehend zu. Kurz nach der Volkshymne erschien der Kaiser und wurde unter lauter Fanfare des Orchesters von jubelndem Vivat begrüßt. Der Kaiser wurde nicht müde, sich dankend zu verneigen. Sonst mußte, wenn der Hof anwesend war, sich das Publikum schweigend verhalten. Mißfallen auszudrücken war noch strenger verboten. Auch durfte kein Schau-

spieler vorgerufen werden, ebensowenig der Dichter, wenn er ein Staatsbeamter war, erscheinen. Sein Stand hätte darunter leiden können.

Die Klage über die veralteten Musikstücke, die das Orchester aufführte, war eine allgemeine, doch durfte dies in den Zeitungen nicht getadelt werden. Denn der Kaiser als Violinspieler, der aber nur die zweite Geige in den Quartetten, die er zuweilen bei sich veranstaltete, spielte, hing an den alten Musikstücken mit Vergnügen.

Der Kaiser nahm auch Interesse an den Vorstellungen und dem Personale selbst. Er unterhielt sich gerne, wenn sich einzelne zur Audienz meldeten, mit ihnen. Ich führe in dieser Beziehung einige charakteristische anekdotische Züge hier an:

Die berühmte Tragödin Sophie Schröder war durchgegangen und hatte die ihren Rollen entsprechende Garderobe mitgenommen. Als sie sich später wieder reuig in Wien einfand und neuerdings engagiert wurde, begab sie sich vorerst zum Kaiser, um ihn um Verzeihung und ferneres Wohlwollen zu bitten. Der Kaiser sagte: „Ich weiß, weiß, Sie haben viele Widersacher g'habt, die mir manches von Ihnen g'sagt haben, was vielleicht nit wahr g'wesen is. Sie haben auch jetzt noch viele Feind'. 's nutzt aber alles nix, Sie sein doch, auf Ihrer Stell', die Erste in Deutschland. Daß ich heut' bei Ihrem ersten Auftreten nit ins Theater komm', werden S' schon verzeihen; heut' ist der Sterbetag meiner Mutter und da kann ich doch ka Theater besuchen."

Als eine Schauspielerin Lange sich für ihre Aufnahme im Hofburgtheater bedanken kam und ihre Furcht, ob sie gefallen werde, äußerte, sprach ihr der Kaiser Mut zu: „Schauen S', Sie müssen sich nit fürchten, weil die Schröder da is. Die is immer noch a Mordsfrau auf der Bühne. Aber i kenn' meine Wiener, die sein viel zu gut, um Ihnen nicht Gerechtigkeit widerfahren zu lassen."

Der Tragiker Heinrich Anschütz kam, um seinen Abschied zu erbitten, weil er eingeladen wurde, die Mitdirektion des ständischen Theaters in Prag zu übernehmen. Der Kaiser erwiderte: „Daraus wird nix. Das tu' ich nit. Wann's mir einfallet, Ihnen plötzlich den Abschied zu geben, würden Sie sich nicht auf Ihren Kontrakt berufen? Soll ich weniger Recht haben als Sie? Ich laß Ihna nit weg. Machen S' Ihnen das Leben so angenehm als S' können. Sie werden sich schon selbst einmal freuen, daß ich Sie nit weggelassen hab'."

Nicht geringeren Anteil nahm der Kaiser an den dargestellten Dramen. Es wurde seine Äußerung bekannt, als ein Lustspiel zur ersten Aufführung gelangen sollte: „Heute muß ich ins Theater, die Zensur könnt' nachträglich ein Haar in der Milch finden und das Stuck verbieten und ich bekomm's nicht zu sehen."

Als zum Geburtstage der Kaiserin Karolina Augusta der „Alte Junggeselle" unter dem Titel „Die Hausgenossen" [Lustspiel von Collin d'Harleville, deutsch von Friedrich Ludwig Schröder; Erstaufführung am 3. November 1818] und das Lustspiel „Trau, schau, wem?" unter dem Titel

„Wie man sich täuscht" [von Karl Schall; Erstaufführung am selben Abend] gegeben wurde, fragte der Kaiser, der von dieser Verfügung erfuhr, seinen Oberstkämmerer, den Grafen Czernin, um die Ursache. Freimütig äußerte derselbe: „Weil Eure Majestät zum viertenmal verheiratet sind und das ‚Trau, schau, wem?' auf Euer Majestät bezogen werden könnte, hat es die Zensur so verfügt." Der Kaiser lachte: „Unsere Zensur ist wirklich blöd."

Eine Äußerung des Grafen Czernin, dem die Oberaufsicht über die Hoftheater zustand, verdient nicht vergessen zu werden. Als sich die adeligen Kreise über das Lustspiel „Der Damenkrieg" [von Scribe und Legouvé, deutsch von Heinrich Laube; Erstaufführung am 26. Mai 1851], als sei es zu gemein, beklagten, gab Czernin seinen Standesgenossen zu verstehen, daß der eigentliche Pöbel in den Logen des ersten Ranges beginne und auf der Galerie aufhöre und daß der reine Geschmack und das künstlerische Verständnis nur im zweiten Parterre unter dem Mittelstande zu finden sei.

Die Theaterzensur leistete Unglaubliches an geradezu allen gesunden Verstand verhöhnendem Unsinn. Ich will einige Beispiele anführen.

Die Bezeichnung Hofrat mußte, wenn sie in einem Stücke vorkam, jedesmal in Kammerrat verwandelt werden, weil die österreichischen Hofräte dadurch sich herabgesetzt fühlen könnten. — Die österreichische Militäruniform und das Priesterkleid waren auf der Bühne strengstens verpönt. — König Friedrich II. von Preußen durfte auf dem Theaterzettel nur „Herzog"

heißen. Wenn er als Friedrich der Große bezeichnet wurde, mußte die Bezeichnung „der Große" wegbleiben. — In einem Stück mußte das Wort Paladin gestrichen werden, weil man Palatin verstehen und der Palatin von Ungarn sich dadurch herabgesetzt fühlen könnte .... — Als das Bild Ifflands nach einem Berliner Originale für die Schauspielergalerie in Wien kopiert wurde, mußte der rote Adlerorden, den er auf dem Bilde trug, wegbleiben, weil es unerhört erschien, daß ein Schauspieler einen Orden erhalte. — Der Hofschauspieler Reil verfaßte ein Drama, dessen Stoff dem Leben des Descartes entnommen war [„Tranquillus", Trauerspiel nach dem Französischen; Erstaufführung am 29. September 1822]; der Name des Philosophen mußte in Tranquillus verwandelt werden, denn die Werke von Descartes waren in Österreich verboten. — Geradezu majestätbeleidigend, wofür der Zensor hätte weggejagt zu werden verdient, war sein Strich durch die Phrase in Friedrich Schillers „Räuber" „Franz heißt die Kanaille". Um die Ursache gefragt, äußerte er ganz ruhig: „Es könnte das als Anspielung auf Se. Majestät den Kaiser genommen werden." „Die Räuber" waren überdies nicht hoffähig und durften nur in einem Vorstadttheater aufgeführt werden. — Der Chor in Mozarts „Don Juan" „Es lebe die Freiheit" mußte lauten „Es lebe die Fröhlichkeit!" — Der Präsident in „Kabale und Liebe" wurde in einen „Vicedom", der auch nicht als Vater Ferdinands erscheinen durfte, sondern als Oheim, umzensuriert,

und es klang lächerlich, wenn Ferdinand, mit Pathos auf seine Brust zeigend, ausrief: „Hier ist eine Stelle, wo der Name Oheim nicht durchgedrungen ist." — Geradezu blöd war es, die nur für den Schauspieler vorgeschriebene Bemerkung „Er klammert sich ans Fensterkreuz" als Religionsstörung zu streichen.

Es herrschte nicht selten Empörung über dergleichen Zensurstriche, wenn nicht, was noch häufiger geschah, gelacht wurde. Die Behauptung ist keine Übertreibung, daß die Zensur die Märzrevolution des Jahres 1848 mitverschuldet hat. Die Zensur wollte den König Lear nicht sterben lassen, weil das die Frauen zu sehr ergreife. Als das Verbot während der Probe bekanntgegeben wurde, lief Anschütz, der den Lear darzustellen hatte, wie rasend auf und ab und rief: „Wäre ich hier am Burgtheater nicht so vortrefflich dotiert, daß ich dergleichen Eseleien, im Hinblick auf meine Zukunft, übersehen könnte! So muß ich mir, meiner Familie wegen, alle diese Dummheiten gefallen lassen." Der Polizeizensor verstand natürlich, daß der geäußerte Esel ihm gelte und Anschütz wurde zu einem dreitägigen Hausarrest verurteilt, der durch die Verwarnung die Verschärfung erhielt, daß er bei Wiederholung so beleidigenden Benehmens aus dem Schauspielverbande des Hoftheaters entlassen würde.

Graf Czernin bat eines Tages den Kaiser, Raupachs Trauerspiel „Isidor und Olga" [Erstaufführung am 15. Mai 1827] zu lesen, welches Graf Sedlnitzky nicht zur Darstellung kommen lassen wollte. Der Kaiser

bewilligte die Aufführung. Als der Polizeipräsident in Audienz zum Kaiser kam, empfing ihn dieser mit den Worten: „Aber was ist Ihnen denn eingefallen, das Stück zu verbieten?"

Der Kaiser ordnete, auf Anregung seiner Gemahlin, die zufällig Grillparzers von der Zensur verpöntes Trauerspiel „König Ottokars Glück und Ende" zu Gesicht bekam, die Aufführung desselben auf dem Hoftheater an.

Ludwig Devrients Gastspiel im Burgtheater.

Oktober bis Dezember 1828. (Wr. Theaterzeitung.)

Was den Fallstaff anbelangt, so liegt schon in der Bemerkung einiger, „daß Devrient zu viel Ernst in die Darstellung gelegt habe", seine vollständigste Rechtfertigung. Den Fallstaff ohne Ernst spielen, vielleicht sogar mit Grimassen, heißt, ihm seine Ironie, seinen Humor nehmen, also ihn vernichten und gar nicht spielen. Ein bloßer Spaßmacher gewinnt keinen Fürsten wie Heinrich zum Freunde und ein bloßer Spaßmacher spielt ebensowenig die so bedeutungsvolle köstliche Szene im Wirtshause mit dem letzteren, als er den tiefpsychologischen Monolog über die Ehre hält. Zu nahe liegt dies übrigens, als daß nähere Andeutungen hierüber notwendig wären und es hieße das Talent des großen Künstlers in den Schatten stellen, wenn man da noch entziffern wollte, wo er selbst durch die sicherste und deutlichste Auseinandersetzung des Charakters in seinen schönsten Beziehungen,

so klar und deutlich gesprochen hat. Darum stehen wir auch nicht an, Devrients Fallstaff an innerem Kunstwert seinem Shylock gleichzustellen, wie sich der Dichter durch die Schöpfung dieser beiden Charakter, so hat sich der Darsteller durch die Nachbildung derselben zwei unvergängliche Denkmäler errichtet, die fest in dem Gedächtnis derjenigen wurzeln, die sie gesehen haben und die für die Schauspielkunst als ebenso große Vorbilder gelten können und werden, als jene der Dichtkunst.

* * *

Devrients Beifall im „armen Poeten" war nur Kinderspiel gegen den, den er als Schewa [im Schauspiel „Der Jude" von Cumberland] erhielt. Der Künstler ward in Summa fünf Mal hervorgerufen. Ein in diesem Theater nie erlebter Fall! Mad. Koberwein als Rachel, brachte in einer Szene die Worte an: „Nein, was sind Sie für ein seltener, nie dagewesener Mann." Gleich als ob ein Feuerfunke in eine Pulvertonne geschlagen, wurden diese Worte vom Publikum aufgefaßt und ergriffen, daß das Applaudieren kein Ende zu wollen schien. Als ich, wie gewöhnlich, des Abends nach der Vorstellung mit ihm zusammenkam, äußerte er: „Ich habe das Glück gehabt, in Berlin und manchem andern Orte mich oft einer ehrenvollen Aufnahme zu erfreuen, aber eine solche wie heut, ist mir in meinem Leben noch nicht geworden. Ich fühle, daß mein Hiersein mich auf zwanzig Jahre in meiner Laufbahn stärken wird."

Schauspieler.

Sophie Schröder. Von Laube.

Ihr Grundcharakter war schwerer Ernst und durch den Vortrag in erster Linie ist sie die große Schauspielerin geworden.

Ihr Organ war sonor, ihr Akzent rein, ihre Einteilung der Rede meisterhaft. Sie stammte aus der guten Zeit, welche gespannten Sinnes eine neue Literatur aufnahm, welche jedes schöne Wort begrüßte, welches die Bedeutung eines jeden Wortes genau würdigte. Eine solche Zeit spricht in ihrer Redekunst so klar als möglich, sie sucht für jede Wendung des Satzes den entsprechenden Ton. Sie stammte ferner aus einer Zeit, welche neben der ideal auffliegenden Literatur doch in der Schauspielschule von Schröder und Iffland einen realen technischen Boden hatte. Diesen Boden durften damalige Schauspieler nicht leicht verlassen in unverstandener Überschwenglichkeit. Leute, wie Schröder und Iffland, verlangten auch für die Überschwenglichkeit Erklärung, Motivierung und stufenweisen Gang.

Aus diesen Einflüssen ist Sophie Schröder in ihrem Schauspielcharakter hervorgegangen. Dieser Charakter war nicht so bloß ideal, wie jetzt oft behauptet wird; er ruhte auf einer sehr realen technischen Grundlage; er holte sich gar manche Begründung oder Ausschmückung vom realen Felde.

Die nächste Frage ist: War sie nur deklamierend oder war sie zu sehr deklamierend, wie ihr neuerdings nachgesagt wird?

Die letzte Frage wird sein: Hatte sie Leidenschaft genug? Entwickelte sie Schönheit genug?

Ich erinnere mich ihrer Isabella ganz deutlich und ich muß sagen: Ihre Deklamation drängte sich nicht vor, löste sich nicht ab vom dramatischen Charakter. Sie sprach schön, sie sprach — man empfand es wohl — mit dem Bewußtsein, daß die Art des Sprechens eine Hauptsache wäre, aber sie hielt die Verbindung mit dem dramatischen Gedanken und Gange unzweifelhaft fest, sie sprach dramatisch schön.

Die große Rede im ersten Akt der „Braut von Messina" hätte vielleicht noch mannigfaltiger sein können; es blieb vielleicht zu wünschen übrig, daß noch ein starker Puls geistiger Lebhaftigkeit hervorträte — aber diese Wünsche entstanden wohl nur, weil man einer solchen Künstlerin gegenüber alle ersinnlichen Anforderungen stellt. Im letzten Akte bei dem Schrei: „Es ist mein Sohn!" vergaß man all diese fragenden Verlangnisse. Dieser Schrei, allerdings rhetorisch vorbereitet, war nicht bloß rhetorisch, er enthüllte die ganze Macht des dramatischen Momentes . . .

Hatte sie Leidenschaft genug? Die Darstellung der Isabella gibt wohl Anhalt zur Beantwortung dieser Frage, aber doch nur Anhalt. Mit diesem Anhalt würde ich mir zu sagen getrauen: Ja, sie hatte Leidenschaft genug. Ihre persönliche Bekanntschaft gibt mir weitere Anhaltspunkte mehrfacher Art. Sie war eine tief ernsthafte, strenge Natur und hat mich in ihren Äußerungen wohl an puritanische Leidenschaften aus

Cromwells Nähe erinnert. Nicht an die Leidenschaft des Südens, wohl aber die schonungslos leidenschaftlichen Ausbrüche der Nordlandsrecken. Das beliebte Schlagwort älterer Leute heißt „dämonisch", wenn sie von diesen Schröderschen Ausbrüchen sprechen. Ich glaube, sie haben nicht ganz unrecht, aber auch kaum ganz recht. Wir suchen im „Dämonischen" ein gutes Teil wilder Phantasie, weltstürmenden, völlig unabhängigen Gedankens. Den gerade hab' ich nie wahrgenommen in ihr; ich habe sie nie gedankenreich, nie ungestüm und dreist in der Gedankenwelt gefunden. Ihre Kraft war die eines starken Willens, mächtiger, unnahbarer Entschlüsse. In diesem Bereiche werden sich auch ihre stärksten Rollen finden, und man spricht gewiß mit Fug und Recht von ihrer außerordentlichen Lady Macbeth.

Eine rationell erwachsende Leidenschaft besaß sie gewiß in starkem Grade. Desgleichen die Leidenschaft eines herben, ja harten Naturells. Schwerlich die einer warmen Glut.

Und nun endlich: Besaß sie Schönheit genug? Man wird die Frage nicht mißverstehen und an die bloß äußerliche Schönheit der Erscheinung denken. Diese besaß sie bekanntlich nicht. Sie war klein und mehr robust als schön gebaut. Auch im Antlitz waren starke Knochen und eine kurze Nase dem schönen Eindrucke nicht förderlich. Das alles hindert nicht, im ganzen und namentlich in der Bewegung des Körpers ästhetisch schön zu wirken. Das vermochte sie. Sie hatte eine so lange, so mannigfache und so

gründliche Schule durchgemacht, daß ihr volles Ebenmaß der Haltung und des körperlichen Ausdruckes ganz und gar zu eigen war. Alle Schilderungen ihrer antiken Rollen stimmen darin überein, und ihre Isabella hat es mir in allen Richtungen bestätigt. König Ludwig I. von Bayern hat zu ihr gesagt: „Schröder, Ihre Grazie liegt in Ihrem klassisch schönen Oberarme!"

Was die Schönheit in mehr äußerlicher Bedeutung betrifft, in der Bedeutung, daß die bloße Erscheinung gewinnend und liebenswürdig sei, darüber ist sie selbst beizeiten streng gegen sich gewesen im eigenen Zutrauen. Das alte Soufflierbuch des „Goldenen Vließes" in der Abteilung „Die Argonauten" hat mir darüber einen merkwürdigen Aufschluß gegeben. In diesen „Argonauten" ist vielfach von dem, wenn auch wilden Mädchenreize der Medea die Rede in den Liebesszenen mit Jason. Mit Schrecken sah ich, daß all das gestrichen war. Was auf Medeas Liebreiz nur irgendwie hindeutete, war ausgelöscht. Das hatte Sophie Schröder nicht passend erachtet für sich. Es blieb nun freilich unklar auf Kosten der Dichtung, woher denn wohl die Neigung Jasons stammte; aber die Darstellerin der Medea war nur gesichert, wenn man ihr nichts von einer Liebhaberin zutrauen durfte. Ich habe deshalb gewiß auch in ihrem Sinne gesagt, daß ihre volle und reine Größe erst begann, als sie zum Fache der Heldin und Heldenmutter überging. Hier konnte sich von ihrem durchwegs strengen Naturell alles vollständig



König Heinrich der Vierte

von Shakespeare.

Falstaff: Den dicken Hanns verbañen, heißt die ganze Welt verbannen!



Sophie Schröder als Donna Isabella in Schillers „Braut von Messina".

K. u. k. Familien-Fideikommiß-bibliothek.

Guaschbild nach der Lithographie von A. Wagner.

geltend machen, hier konnte die seltene große Schauspielerin entstehen.

Das ist sie gewesen. Das ergibt sich für mich schon aus den geringen Erfahrungen, welche ich persönlich von ihrer Darstellung gewonnen habe. Das Wesen einer Heroine erschien in ihr echt und natürlich und hoch erhoben durch ihre Darstellungskunst. Eine Anzahl ihrer strengen Rollen wird in unserer Theatergeschichte immer Schröderisch genannt werden, und Schröderisch wird so viel bedeuten als klassisch.

In ihrem eigentlichen Fache steht sie unerreicht und einzig da, ein Vorbild für die deutsche Schauspielerwelt.

Heinrich Anschütz. Von Lewinsky.

Die unbesiegbare Kraft und Schönheit seiner Stimme war das leuchtendste Kunstmittel dieser gewaltigen Natur. Seine weise Benützung dieses Instrumentes war mir durch sechs Jahre der Gegenstand unausgesetzter Studien. Die Stimme hatte ursprünglich einen Tenorklang gehabt und war, wie er mir persönlich mitteilte, von dünner Struktur gewesen. Sein für die Musik der Sprache hochbegabtes Ohr lehrte ihn zur Bewältigung der ihm zukommenden Aufgaben die Skala seiner Stimme nach der Mittellage und Tiefe langsam erweitern und den Umfang des einzelnen Tones vergrößern. Er war daher im stande, die majestätisch ausklingenden Stellen des Chorführers in der „Braut von Messina" oder den Schluß der Brandschilderung in der „Glocke" in dem Worte

„Riesengroß" mit elementarer Wucht ausklingen zu lassen und daneben die selbststrafenden, schmerzdurchwühlten Jammerworte „Lear! Lear! Lear! schlag' an dies Tor!" in drei ansteigenden höchsten Noten der Kopfstimmen mit solcher Fülle zu bringen, daß das grimmig Schneidende des Schmerzes darin klar ertönte und zermalmend auf den Hörer wirkte. Er konnte den Donner überbieten in der Szene auf der Heide und in herzschmelzenden Tönen Cordelia bitten: „Vergiß, vergib, ich bin alt und kindisch" — und seine letzten Hauche: „Seht, seht hin, seht ihr!" waren so unberührt rein, wie seine ersten heroischen Worte: „Gebt mir die Karte da!" Aber niemals artete auch der höchste Aufwand der Stimme zum Schreien aus, er tat der Gewalt und Schönheit derselben nie Gewalt an, weil zugleich die künstlerische Ausbildung die vollendetste war... Zu den größten Wundern gehörte die Fähigkeit dieser Stimme, die Träne fühlen zu machen oder vom Schmerz in einen jubelnden Ton auszubrechen, wie in seiner berühmten Stelle des Musikus Miller: „Gott weiß, wie ich schlechter Mann zu diesem Engel gekommen bin! — Meine Louise! Mein Himmelreich!"

Auf Seite der körperlichen Beredsamkeit war seine Hauptmacht der ausdrucksvolle Kopf von großen Linien und ausdrucksfähigen Gesichtszügen, obwohl die Wangen fleischig waren; ihnen kam der bewegte Mund zu Hilfe. Das liebenswürdigste Lächeln konnte um seine Lippen spielen, eine behagliche, kindliche Einfalt über diesen Zügen schweben, die ganz besonders

anmutend lebendig wurden, wenn hinter dem Lächeln der Schalk lauerte oder wenn sie in geistiger Überlegenheit Ironie ausdrückten ... Aber bis zum Furchtbaren konnten diese Gesichtszüge den Ausdruck steigern, wenn sie einen Sturm der Seele ankündigten, wie in der Rolle des Miller sein berühmtes „Halten zu Gnaden!" in der dreimaligen Steigerung. Wenn er als Erbförster im fünften Akte auftrat, waren die Gesichtszüge so entstellt, daß das Bewußtsein des Mordes aus seinem Gesichte sprach, ehe er das Wort hervorstoßen konnte. Er hatte in solche Augenblicken gespanntesten Affektes die Übergewalt seines Auges zum Helfer. Es war blau, was er selber oft bedauerte, wenn er an Ludwig Devrients schwarzes, glühendes Auge dachte. Er hatte keine Ursache zur Klage, weil das blaue Auge über eine weit größere Mannigfaltigkeit dieses Seelenspiegels verfügt. Die Gewalt lag in der Größe und Klarheit desselben und der hohen Wölbung des Stirnknochens; dadurch wurde das Auge schon im ruhigen Aufblick drohend, ehe das Gewitter losbrach mit elementarer Gewalt, wie in der Frage an Cordelia: „Und kommt dir das von Herzen?" oder an Goneril: „Bist du meine Tochter?"

Unter die Meisterzüge, die ihm eigen waren, zählte auch die Fähigkeit, eine Summe von durchlebten Seelenbewegungen, die sich zu einem entscheidenden Moment sammeln, zusammenzufassen und abzuschließen. So schloß er mit einer unbeschreiblichen Großheit, wahrhaft königlich in Ton und Gebärde in Goethes „Iphigenie" auf die Bitte der Scheiden-

den: „und reiche mir zum Pfand der alten Freundschaft deine Rechte", mit dem Worte „Lebt wohl!" Er konnte die Lebensgeschichte dieses Mannes in dem einen Wort und der begleitenden Gebärde erzählen. Der Schmerz der Trennung, das Niederwürgen des verletzten Selbstbewußtseins, endlich der Sieg des Fürsten über die Schwäche des Menschen trat uns in der langen Pause sichtlich vor die Seele, so daß man innerlich aufjauchzte über die siegende Hoheit des versöhnten und versöhnenden „Lebt wohl!" — In solchen Augenblicken kann man der Bedeutung und des Wertes der Schauspielkunst innewerden, denn wie eine Offenbarung kommt es über die Zuschauer, die ihm die höchsten Gebilde der Dichtung in ihrem Tiefsinn verständlich macht. Könnte man solche Taten des Schauspielers festhalten, so wäre der vielbestrittene „Treue Diener seines Herrn" heute unbestritten und es bliebe Grillparzer bei der Nachwelt kein Gegner, als das blinde Vorurteil, das nicht sehen mag. In der Darstellung Anschütz' war jedes Mißverständnis behoben ...

Der imponierende Eindruck, den Anschütz mühelos erreichte, fand wohl seinen Grund in der Ausgeglichenheit seiner Gaben: die Macht des Körpers, die unbedingte Herrschaft über seine Mittel, das unfehlbare Gedächtnis, der völlige Mangel ängstlicher Erregung, endlich seine ausgezeichnete Bildung und künstlerische Einsicht. Auch in der leidenschaftlichsten Bewegung der Gestalten war eine Ruhe über sie gebreitet, welche Dichtung und Schauspieler in eine erhobene Sphäre



Heinrich Anschütz als Wallenstein.

Ehrengalerie des Burgtheaters. Gemälde.



Sophie Müller.

Historisches Museum der Stadt Wien. Lithographie von Teltscher.

rückte. Bei aller Weichheit, der er sich unter Umständen gerne hingab, war er stahlfest in Charakteren, deren Hauptzug eine unbedingte Strenge ist, wie Odoardo Galotti. Sein Odoardo war wohl das Idealbild, das in dieser Rolle zu denken ist: „Der aufbrausende Jünglingskopf mit grauen Haaren.“ In der Szene mit dem Prinzen war jedes Wort wie in Marmor gegraben und erschien in der vollen sprachlichen Schönheit der Lessingschen Prosa. In majestätischer Größe wie ein Anruf aus dem Jenseits erklangen die Schlußworte: „Dort erwarte ich Sie vor dem Richter unser aller!“ ...

Was ihm in meinen Augen die Krone der Vollendung aufdrückte, war die künstlerische Anordnung der einzelnen Teile zum Ganzen, die Verteilung der Kraft, das Feingefühl in der Abtönung der Wirkungen. Er verfuhr geradezu mit der Weisheit Shakespeares in der Dauer der Spannung leidenschaftlicher Affekte; das hat seine Darstellung des Lear kongenial mit dem Genie des Dichters gemacht. Der Reichtum seiner Kraft hat ihn nie zur Übertreibung verleitet, er hat niemals dem Publikum zu Gefallen die Wahrheit und Bescheidenheit der Natur verletzt. Die Begabung wie die Gesinnung standen auf gleicher Höhe; er war von echtem künstlerischen Adel und so vereinte dieser Titanide das Vollmaß dessen, was die Schauspielkunst seit Schröder errungen, in seiner Erscheinung, welche die Würde und Bedeutung seiner Kunst und seines Standes in sich verkörperte.

„Ich werde nimmer seinesgleichen sehen!“

Sophie Müller. Von Anschütz.

Sophie Müller war einer jener Lieblinge der Natur, bei deren Schöpfung die gütige Allmutter das Füllhorn ihrer Gaben ausschüttet, und einem auserkorenen Wesen ein Kumulat von Eigenschaften verleiht, die sie sonst mit ausgleichendem Gerechtigkeitssinne auf eine Reihe von Erdenkindern verteilt.

Eine blühende Gestalt von so ebenmäßiger Fülle der Formen, mit einem so angenehmen Verhältnisse zwischen Klein und Groß, daß sie gemeißelt schien, um sich jeder Sphäre der Bühnendarstellung anschmiegen zu können; liebliche Gesichtszüge und ein Auge, das von sittlicher Reinheit und geistigem Leben strahlte, machten Sophie Müller zu einer der reizendsten Frauenerscheinungen, durch welche die deutsche Bühne geweiht und verherrlicht worden ist.

In diesen schönen Körper mit der schönen Seele hatte eine andere Göttin, die tragische Muse, den belebenden Atem künstlerischer Weihe gehaucht, den befruchtenden Samen des Talentes niedergestreut.

Sophie Müller gehörte jenen genialen Schauspielernaturen an, die, wie Ludwig Devrient, unwillkürlich Wunderbares schaffen müssen, die niemals fehlgreifen innerhalb der Grenzen ihres unerschöpflichen Naturells. Sie werfen in fast kindlicher Unbefangenheit ihre kostbaren Perlen aus und wissen selbst nicht, welche Schätze sie der Welt zu Füßen legen.

Aber das Genie hat sein besonderes Schicksal. Der Götterfunke, dem Sterblichen im Übermaße ver-

liehen, wird zum flüssigen Feuer, das statt Blutes die Adern durchströmt. Entweder schlagen diese Flammen in die Außenwelt und der Götterliebling sucht sich an den Genüssen der Sinnenwelt zu betäuben, oder das überirdische Feuer, ein anderes Brautgeschenk Kreusas, zerfrißt das Innere des sterblichen Gefäßes, bis der zerstörte Organismus zerfällt und zerstäubt.

Es erfüllte sich bei Sophie Müller. Sie hatte in wenigen Jahren eine Stufe erstiegen, die ihr in der Kunstgeschichte eine Stelle neben den ersten Größen deutscher Bühnenwelt sicherte. Aber diese Siegeslaufbahn sollte nur kurz sein, vielleicht weil sie zu stürmisch war. In hastig schaffender Ungeduld hatte sie ihre triumphierenden Fahnen nach dem Norden getragen; das ruhig überlegende Berlin, das kunstsinnige Dresden hatten ihr im feurigen Enthusiasmus gehuldigt. Aber Sophie ward zur Semele, die Glorie, womit ihre Göttin sie umgab, verzehrte sie.

Bald nach diesem letzten Triumphzuge stellten sich die Vorboten eines körperlichen Leidens ein. Periodische Heiserkeiten, Hustenanfällen begannen ihre künstlerischen Eingebungen zu beirren. Das Hindernis zu besiegen wollte sie, was ihr an innerlichem Ausdruck versagte, durch äußere Zutat ersetzen. Sie wollte gewaltig erscheinen und übernahm sich, sie wollte liebenswürdig sein und ihre herrliche Naivität bekam einen Beigeschmack von Geziertheit.

Das sah ihre vorsorgende Mutter, die Natur. Um ihr geliebtes Kind vor einer unfreiwilligen Ver-

irrung zu bewahren, um ihre herrliche Erscheinung den Zeitgenossen nicht durch Alter und Siechtum zu verkümmern, nahm sie das liebliche Geschöpf ihrer zärtlichen Laune zu sich, ehe es von der Zeit angehaucht war. Ein Brustleiden fesselte die unvergleichliche Künstlerin durch fünfzehn Monate an die Krankenstube, und am 19. Juni 1830, als in ihrem Garten zu Hietzing alle Rosen in der Blüte standen, entblätterte die schönste unter ihnen die kalte Hand des schonungslosen Todes.

Im Frühling 1822 kam mit den ersten Schwalben dieses Paradiesvögelchen geflogen.

Wien, von dem Zauber der Schönheit und der Kunst gefesselt, warf sich huldigend ihr zu Füßen. Sophie Müller war dankbar; sie war freilich klug genug, den Zauber, in welchen sie Wien gebannt hielt, niemals zu lösen, aber für Liebe gab sie Liebe und warf im Dienste ihrer Kunst ihr junges Leben aufopfernd hin, um die entzückenden Träume ihrer begeisterten Bewunderer nicht zu stören.

Karl Fichtner. Von Speidel.

Die Rollen, die wir ihn darstellen sahen, liegen ihrem Charakter nach weit genug auseinander. Fichtner trug den Hermelin und den schwarzen Frack mit gleicher Würde, das gewichtige Herrscherwort floß ihm so natürlich von den Lippen, wie die leichte, scherzende Sprache des modernen Lebemannes. Für große tragische Aufgaben war er nicht gemacht, da lag die Grenze seines Talentes; aber wo das Tragi-

sche als Episode auftrat, war er dafür wie geschaffen. Valentin, Gretchens Bruder, war in seiner schlichten Darstellung eine erschütternde Gestalt, und nie hat man den übermütigen Mercutio wirksamer darstellen sehen als von ihm. Sein Rudolf von Habsburg in Grillparzers „Ottokars Glück und Ende" nimmt unter seinen Leistungen eine hervorragende Stelle ein; wie er da die Taubenunschuld mit der Schlangenklugheit zu vermählen wußte, war ein Meisterstück ersten Ranges. Seine vornehme, bezaubernde Dreistigkeit als Prinz in „Emilia Galotti" machte das halb bewußte, halb unbewußte Schwanken Emiliens erst begreiflich; sein hinreißendes Wesen rechtfertigte den Dolchstoß des alten Galotti. Wir geben nur Proben, denn wer vermöchte die Rollen alle aufzuzählen, denen Fichtner seine Seele eingehaucht, ja die oft nur lebten, weil er sie in die Hand nahm? Im leichten Schauspiele war er souveräner Meister, beides: als Spieler und als Sprecher. Das Geheimnis der Wirkung lag hier wie dort in derselben Eigentümlichkeit des Mannes, nach der wir, als der Seele seiner Kunst, endlich fragen möchten.

Künstler, deren hervorragende Eigenschaften kräftige Schlagschatten werfen und die uns in ihren Mängeln Maßstäbe für ihre sonstige Größe an die Hand geben, sind in ihrer Bedeutung leicht erklärt; aber eine so harmonische Natur wie Fichtner, deren Wirkung ganz auf dem glücklichen Gleichgewicht geistiger und gemütlicher Kräfte beruht, entzieht sich eigensinnig der Zergliederung. Er läßt sich immer nur

als Ganzes fassen, und jeder, der wahr ist gegen sich selbst, muß bekennen, daß durch Aufzählung einzelner Eigenschaften dem Wesen Fichtners nicht nahezukommen sei. Es gibt indessen ein Wort, das allen auf der Zunge schwebt, so oft von Fichtner die Rede ist, und dieses Wort heißt: liebenswürdig. Liebenswürdigkeit war in der Tat die Seele Fichtners, sie war jene lebendige Mitte, in welcher sich seine sonstigen Eigenschaften trafen, von welcher sie Farbe und Duft empfingen. Liebenswürdigkeit war über seine Gestalt gegossen, sie blickte aus seinen vollen Augen, sie saß auf seinen Lippen und sprach aus jeder Bewegung seiner Hand. Sein bloßes Auftreten pflegte einen Sonnenschein mit sich zu bringen. Fragt man nun, ob diese Liebenswürdigkeit Natur oder Kunst gewesen, so muß man antworten, daß Liebenswürdigkeit — als Herzensgüte, die sich mit Anmut ausspricht — allerdings nicht anbilden lasse, daß sie aber bei Fichtner zur Virtuosität ausgebildet war. Fichtner ist keineswegs als Künstler vom Himmel gefallen, er hat vielmehr eine sehr gründliche Schule durchgemacht. Er begann seine Bühnenlaufbahn damit, daß er ausgelacht wurde, und zwar so empfindlich, daß der verletzte Jüngling auf dem Sprung stand, unter die Soldaten zu gehen. Das Unbeholfene, ja Linkische, das man an den Anfänger belacht, hat er als Kunst in sein späteres Leben herübergerettet und mit der Darstellung desselben die heitersten Wirkungen erzielt. Einem mehrjährigen theatralischen Wanderleben, in welches er durch die Unsicherheit der deutschen Bühnen

hineingezogen wurde, setzte seine Berufung an das Theater an der Wien (1822) ein endliches Ziel. Zwei Jahre darauf, als ein Neunzehnjähriger, trat er in den Verband des Burgtheaters ein. Wir kennen keine Besprechung seiner Leistungen aus jener Periode; aber eine Äußerung der „Österreichischen Nationalenzyklopädie", welche noch im Jahre 1835 an Fichtner hervorhebt, daß er in der jüngsten Zeit im Konversationstone bedeutende Fortschritte gemacht, läßt durchscheinen, wie emsig und nachhaltig er an sich müsse gearbeitet haben. Ältere Besucher des Burgtheaters wissen recht wohl, daß Maximilian Korn das Vorbild Fichtners war. Sie betrachten ihn gewissermaßen als Schülers Korns und führen viele von Fichtners stereotypen Ausfüllsbewegungen, wie das Händereiben, das Spielen mit dem Schnupftuche, das Langen nach dem Halstuche, auf Korn zurück. Durch die reinere Aussprache und den helleren Klang des Organs war übrigens Fichtner dem stets heiseren und mit wunderlichem Anhauche redenden Korn von jeher überlegen, und von allem, was Nachahmung heißen konnte, hatte er sich später gründlich befreit. Fichtner ist somit durch das Burgtheater geschult worden, und glücklicherweise hat er wieder Schule gemacht und läßt seine heilsamen Einflüsse, denen sich kein jüngerer Schauspieler von einigem Talent entziehen konnte, auf dem Burgtheater zurück. Sonnenthal ist dem Fach nach, und zu einem guten Teil auch künstlerisch, Fichtners Erbe; auch Hartmann ist ein wenig von Fichtners Manier gestreift worden.

Überhaupt hat Fichtner durch sein persönliches Beispiel wie ein guter Genius gewirkt. Ihm, dem großen Talente, das man allerorten mit offenen Armen empfangen hätte, genügte der verhältnismäßig beschränkte Wirkungskreis des Burgtheaters, und nachdem sein Ruf einmal festgestellt war, schlug er die glänzendsten Einladungen zu Gastspielen grundsätzlich aus. Fichtner, bei dem der bedeutende Künstler auf den besten und gütigsten Menschen gepfropft war, erwies sich stets als der trefflichste Kamerad, und wie er keinen Neid kannte, so hat er auch keinen erfahren. Ihm ward ein Glück zu teil, welches in den Bereich der Fabel zu gehören scheint, das Glück, bedeutend zu sein, ohne Feinde zu haben.

Erstaufführungen.

1. April 1814. (Der Sammler.)

„Wallenstein", ein Trauerspiel von Schiller.

Den 1. April zum erstenmal: „Wallenstein", ein Trauerspiel in fünf Aufzügen, nach Friederich Schillers „Piccolomini" und „Wallenstein" in die Kürze gezogen und für einen Abend eingerichtet von W—r [H. Wehner]. Schiller selbst fühlte die Unmöglichkeit, die Handlung raschen Schrittes mit einemmal ans Ziel zu reißen und wagte nur den großen Gegenstand in einer Reihe von Gemälden abzurollen. Daher schrieb er „Wallensteins Lager", „Die Piccolomini" und „Wallensteins Tod" . . .

Mithin ist „Wallensteins Lager" dasjenige, was

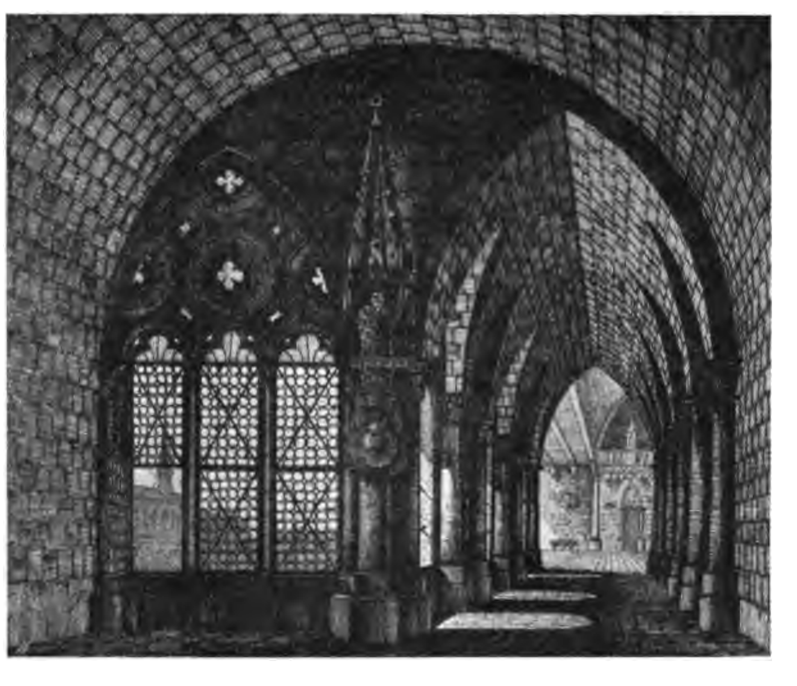
Costüme Bilder zur Theaterzeitung



Schoeller del. — And. Geiger

Hr Fichtner
als
Doppelgänger und Don Carlos.

Zu haben im Bureau der Theaterzeitung Wollzeil No. 780, 2ten Stock.



Dekoration zu Schillers „Wallenstein".

K. u. k. Hofbibliothek. Entwurf von De Pian, Stich von N. Bittner.

der Schilderung seines Charakters durchaus vorhergehen oder dergestalt mit den folgenden Ereignissen verwebt sein muß, daß es uns darüber das gehörige Licht verbreitet. Sei es nun, daß Herr W. es absichtlich beseitigte, weil wir bereits eine halb parodierende Nachahmung gesehen, oder es der Kürze wegen für überflüssig hielt — genug, es blieb fort und die uns vorliegende Bearbeitung gibt kein weiteres Resultat, als daß Schillers „Piccolomini" und „Wallenstein" dergestalt zusammengeengt sind, daß die Essenz davon einen Abend ausfüllt. Der Verfasser hat die Szenenreihe größtenteils beibehalten, bloß das ihm zu lang Scheinende weggelassen (z. B. den vierten Aufzug aus „Piccolomini" und mehrere andere Szenen) und selten oder vielmehr nur in der einzigen Stelle, wo Terzky Illo fragt:

„Wie gedenkt ihr's diesen Abend
Beim Gastmahl mit dem Obersten zu machen?"

die Folgeordnung des Originals verändert. Sein Verdienst besteht also darin, daß er mit möglicher Umsicht abkürzte, und außer den notwendigen Verbindungsphrasen durchaus nichts in der Sprache Schillers abänderte. Das ist nun freilich wohl Zeit-, aber kein Kunstgewinn, im allgemeinen auch nicht abzusehen, warum die Darstellung der „Piccolomini" und des „Wallensteins" nicht an zwei Abenden geschehen soll? Mehrere Charaktere, wie die der Gräfin, des Obersten Buttler etc., erscheinen jetzt lückenhaft, obgleich sie im Original deutlich und fest ausgezeichnet

sind, und die Szenen mit Seni, die gänzlich fortgeblieben, dürften zur richtigen Beurteilung von Wallensteins Charakter schlechterdings notwendig sein. Schiller hat auf diesen Umstand ganz besonders hingearbeitet, sonst würde er nicht gesagt haben, daß die Kunst ihn, des Glückes abenteuerlichen Sohn, uns menschlich näherbringen und zur Natur zurückführen soll, weil sie, die Kunst,

„Die größere Hälfte seiner Schuld
Den menschlichen Gestirnen zuwälzt."

Die Darstellung war vollendet. Man hat selten mehr Kunsteifer und Kunstsinn vereinigt gefunden. Herr Koberwein als Wallenstein, Herr Krüger als Octavio, Herr Korn als Max Piccolomini haben die feinsten Nuancen ihrer Charaktere erschöpft und sich höher gestellt, als jedes Formallob sie stellen kann. Ein leichter Mangel an Kraft in der Darstellung des Herrn Korn ist auf Rechnung seiner überstandenen Krankheit zu setzen. Herr Ochsenheimer gab den Buttler, wie ihn der Dichter zeichnete, ernst, auffahrend, ehrgeizig, kalt, entschlossen, ohne Raisonnement, nur an das Handeln gewöhnt. Was von seiner Rolle fortgefallen war, hat er mehreren Szenen beizubehalten gewußt, weil ihm das Urbild verschwebte ... Vortrefflich gab Dlle. Adamberger die Thekla; sie kann nicht inniger, resignierter dargestellt werden ...

Die Komparsen, das Kostüm und die Dekorationen entsprechen der Würde des Gegenstandes.

21. April 1818. Von Atterbom.

„Sappho", Trauerspiel von Grillparzer.

Von allen jüngeren Verfassern Wiens ist Grillparzer der einzige, der wahres Talent besitzt und für die Zukunft etwas verspricht. Ich sah die „Sappho" dieses auch persönlich recht liebenswürdigen Skalden auf dem kaiserlichen Hoftheater aufführen und Madame Schröder stellte die Sappho des Dichters in einer Weise dar, daß ich glaubte, die Sappho der Vorzeit leibhaftig vor mir zu sehen. So habe ich in meinem Leben nicht Verse deklamieren hören; die ganze Musik der Poesie in ihren feinsten Nuancen, all der prosodische und rhythmische Zauber, der vor des Dichters Ohr erklingt, wenn seine Verse hervorstürzen, den aber eigentlich nur seine Feder, nicht seine Zunge auszudrücken vermag, vereinigte sich hier mit einer äußerst schönen, vollen und jede Seite der Seele anschlagenden Stimme. Der Kulminationspunkt ihrer Deklamationskunst war eine Hymne an Aphrodite, in der Grillparzer mit bewunderungswerter Geschicklichkeit die uns übergebliebenen größeren und kleineren Fragmente der Sappho zu einem berauschenden Ganzen zusammengeflochten hatte und die, ohne Zwang und Gepräge von Gelehrsamkeit, in Geist, Stil und Versmaß vollkommen griechisch klangen. Diese Hymne rezitierte sie mit einer an Gesang grenzenden Aussprache und begleitete sie dazu auf der Harfe. So ungefähr muß die wirkliche Sappho, so Corinna ihre Gesänge vorgetragen haben. Du

kannst es glauben, wir vermeinten wahrhaftig höhere Sphärenklänge zu vernehmen und nicht bloß ich weinte, der ich stets ein leicht zu rührendes Heimchen war, sondern auch mein riesenhafter Herzensbruder Rückert war rein außer sich vor glückseligem Schmerz. Dieser Abend war einer der schönsten meines Lebens! Merkwürdig ist, daß die Einwohner Wiens, die im allgemeinen nichts weniger als ätherisch gesinnt sind, sich in dem Grade für diese Tragödie enthusiasmieren, die doch an sich nur eine dramatische Romanze ist, ja strenggenommen, sich in Stoff und Behandlung nicht einmal für das Theater eignet — daß sie, jedesmal wenn dieselbe aufgeführt wurde, sich in derselben Anzahl einfanden und mit Spannung bis zu Ende lauschten. Ohne Zweifel hat hieran den Hauptteil Madame Schröders orphische Stimme, die ja selbst bei den wilden Tieren himmlische Gefühle erregt und Leben in Stöcken und Steinen zu erwecken weiß.

25. Januar 1819. (Glossys Zensurberichte.)

Zensurgutachten über die Aufführung von Lessings „Nathan".

Graf Sedlnitzky teilt dem Erzbischof Siegmund Grafen Hohenwart mit, daß die Regisseure des k. k. Hoftheaters eine Umarbeitung des dramatischen Gedichtes von G. E. Lessing „Nathan der Weise" zur Zensur vorgelegt haben, mit dem Ansuchen, solches zu ihrer Benefizvorstellung auf die Bühne bringen zu dürfen.



Franz Grillparzer

geboren den 15. Jänner 1790.

Beylage zur Wien. Zeitschr. Nr. 2.
4. Jän. 1840.

K. u. k. Familien-Fideikommißbibliothek. Stich von Stöber nach Danhauser.



Wilhelmine Korn als Melitta in Grillparzers „Sappho".

Ehrengalerie des k. u. k. Hofburgtheaters. Ölgemälde.

Da das Original dieses dramatischen Gedichtes aus Rücksichten für die christliche Religion in den k. k. Staaten bisher nicht zur Aufführung zugelassen worden sei, teile er die Umarbeitung dieses Gedichtes mit der Bitte mit, ihm bekanntzugeben, ob die Aufführung nach den damit vorgenommenen Abänderungen nunmehr gestattet werden dürfte.

Der Erzbischof antwortet hierauf (22. Dezember): „Über das zurückfolgende Theaterstück ‚Nathan der Weise' von Lessing, eingerichtet für das k. k. Hoftheater, welches mir Eure Exzellenz mitgeteilt haben, finde ich zu bemerken, daß alle jene Stellen, welche ich in meiner Zuschrift vom 3. März 1815 an das hohe Präsidium der obersten Polizei- und Zensurhofstelle als anstößig erklärte, in diesem Manuskripte weggelassen sind und eine solche Umarbeitung vorgenommen wurde, daß zwar nicht vorgebeugt worden ist, daß Kenner die wahre Parabel von den drei Ringen nicht wieder hervorziehen und zur Sprache bringen; daß aber nichts Religionswidriges mehr in demselben enthalten ist. Auch sollte man kaum glauben, daß das Stück, wie es jetzt zugerichtet ist, viel Beifall erhalten und oft aufgeführt werden würde. Ich nehme daher keinen Anstand, über dieses Manuskript, wie es vorliegt, von meinem Standpunkte aus das Admittitur auszusprechen. Was man sonst noch an dem Stücke tadelte, daß es dem Naturzustande vor jenem der Kultur den Vorzug zu geben und die Gleichheit der Stände zu lehren scheine, gehört nicht zum Standpunkte meiner Beurteilung und wird dem

prüfenden Blicke Eurer Exzellenz ohnehin nicht entgehen."

26. und 27. März 1821. Von Grillparzer.

„Das goldene Vließ", dramatisches Gedicht von Grillparzer.

Dieses Monstrum [die Trilogie „Das goldene Vließ"] sollte nun zur Aufführung gebracht werden. Mit Übergehung des elenden Theaterhofrates wendete ich mich mit meinen Wünschen unmittelbar an den Grafen Stadion, der mir bereitwillig entgegenkam, ja dessen Geneigtheit durch die mir kürzlich widerfahrenen Unbilden nur verstärkt schien. Die Rolle der Medea gehörte der Schröder. Daß ich aber während der Arbeit auf sie gedacht oder, wie man sich auszudrücken pflegt, die Rolle für sie geschrieben, zeigte sich schon dadurch als lächerlich, weil ich mich in diesem Falle gehütet haben würde, in den beiden Vorstücken die junge und schöne Medea vorzuführen, indes die Schröder sich dem fünfzigsten Jahre näherte und nie hübsch gewesen war. Für die Rolle der Amme brauchte ich eine Persönlichkeit, in Organ und sonstigem Beiwesen noch um einige Tinten dunkler als die gewaltige Kolchierin. Graf Stadion bewilligte mir eine Altsängerin der Oper, Madame Vogel, die auch recht gut spielte. Die helle Kreusa paßte für Madame Löwe, die, obschon im gleichen Alter mit der Schröder, doch noch Reste einer unverwüstlichen Schönheit bewahrte. Ich habe überhaupt immer viel auf das Verhältnis der Figuren

№ =

RAPPORT

National-Hof-Theater nächst der K.K. Burg

Montag	den 9.	Aprill	1821.

Zum Vortheil des Verfassers
Medea.

				fl.	kr.
Erstes Parterre.	Billets	122	à 2 fl. . Kr	244	
Zweytes Parterre.	detti	203	à 1 fl. 12 Kr	243	36
Dritter Stock.	detti	53	à 1 fl. 30 Kr	79	30.
Vierter Stock.	detti	189	à - fl. 48 Kr	151	12.
Offiziers von der Garnison.	detti	3	à . fl. 20 Kr	1	.
	detti	17	à . fl. 10 Kr	2	50.
Bey der Kasse sind eingegangen				722	8.

Logen zu ebener Erde.	1	à fl. Kr	100
detti im ersten Stock.	6	à fl. Kr	300
detti im zweyten Stock.	6	à fl. Kr	195
detti im dritten Stock.	1.	à - fl. Kr	20
Gesperrte Sitze im 1. Part.	46 / 97	à - fl. Kr	231. / 296
detti im dritten Stock.	19 / 15.	à - fl. Kr	59 / 38

	fl.	kr.
Von Logen und gesperrten Sitzen ist eingegangen	1336	
Summe	2058	8.
Hievon ab die Wache mit	3	30.
Rest	2054	38.

[illegible] . . . . 25. [illegible]
[illegible]

Hauptsumme

Kommissär von der Polizey	Offizier von der Wache
[illegible]	[illegible]

Feuerwache

[illegible signatures]

und die Bildlichkeit der Darstellung gehalten; das Talent setzte ich als Schuldigkeit voraus, aber das physisch Zusammenstimmende und Kontrastierende lag mir sehr am Herzen. Ut pictura poesis. Hierbei kam mir mein in der Jugend geübtes Talent zum Zeichnen sowie für die Versifikation mein musikalisches Ohr zu statten. Ich habe mich nie mit der Metrik abgegeben.

Auch die übrigen Rollen waren gut besetzt und das Stück ging mit würdiger Ausstattung in Szene. Die Wirkung war, vielleicht mit Recht, eine ziemlich unbestimmte. Das Schlußstück erhielt sich durch die außerordentliche Darstellung der Schröder, die beiden Vorstücke verschwanden bald. Die übrigen deutschen Theater gaben überhaupt nur die dritte Abteilung, weil sich überall eine Schauspielerin fand, die sich der Medea gewachsen hielt.

3. Oktober 1821. Von Anschütz.

„Prinz Friedrich von Homburg", Schauspiel von Heinrich von Kleist.

Bald nach meiner Ankunft ging Kleists „Prinz Friedrich von Homburg" unter dem Titel: „Die Schlacht bei Fehrbellin" in Szene. Der erstere Titel wurde von der Zensur verboten, weil es der Name eines souveränen Fürsten war und weil überdies Prinzen von Homburg als österreichische Militärs in Wien domizilieren.

Ich sollte mit Koberwein in der Rolle des Kurfürsten alternieren und als jüngeres Mitglied erst am zweiten Abend vorgeführt werden. Leider hatte

ich aber das Schicksal, nur das Leichenbegängnis des Prinzen von Homburg mitzufeiern. Das Stück war bei der ersten Vorstellung so vollständig verunglückt, daß es unter Zischen und Spottgelächter zu Ende gebracht wurde.

Ich will nicht leugnen, daß Korn nicht eben der glücklichste Repräsentant der Titelrolle war. Korn machte stets nur den Eindruck eines Liebhabers, nie aber eines Helden, und ohne letzteren Eindruck verliert der Kontrast des Benehmens in den späteren Akten die hauptsächlichste Grundlage; dennoch aber wußte Korn, als ein so fertiger Schauspieler, jede Rolle bis zu einem gewissen Grade verständlich zu machen. Wer das Werk kannte, wußte natürlich, welcher Maßstab anzulegen war, aber die Wiener, fremdartig davon berührt, waren gleich fertig. Sie lachten bereits, als der Traumwandler bei Nennung seines Namens zusammenbricht; der todesmutige Soldat, der vor dem Gedanken, als Verbrecher zu enden, in Delinquentenangst verfällt, war den Wienern von damals eine lächerliche Person. Das leichte Völkchen fertigte den Helden mit der Spottbemerkung ab: „Ui, ein Soldat, der sich fürchtet und um sein Leben weint und bettelt!" Von dem ganzen geistigen Reichtum des herrlichen Schauspieles wurde weiter keine Notiz genommen. Man zog es vor zu lachen, wo man das Verständnis nicht gefunden hatte.

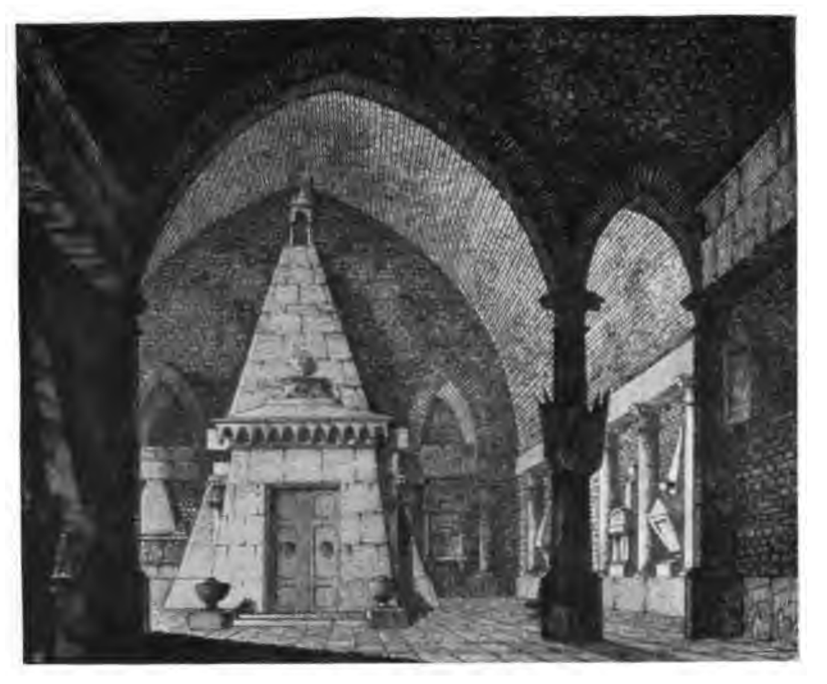
Jetzt, nach vierzig Jahren, nimmt das ernster und reifer gewordene Publikum dasselbe Schauspiel mit voller Achtung hin.

19. Februar 1825. (Wiener Zeitschrift.)

„König Ottokars Glück und Ende", Trauerspiel von Grillparzer.

Die Darstellung zeugte im allgemeinen und im einzelnen von der innigsten Teilnahme und dem freudigsten Bestreben, die jeden Mitwirkenden, selbst auf der untergeordnetsten Stelle, zu beleben schienen. Herr Anschütz findet im Charakter des Ottokar einen weit umfassenden Wirkungskreis, wo sein Talent in vielfacher Richtung sich bewegen kann ... Der Darsteller ist unverkennbar von dem Stoff durchdrungen; dieser wird immer mehr und freitätig unter seinen Händen sich gestalten und Ottokar seinen wertvollsten Kunstgebilden ein neues beigesellen. — Der edle Rudolph muß jeden Schauspieler begeistern und Herr Heurteur stellte diesen einfach großartigen Charakter mit so vieler Gemütlichkeit und einer so natürlichen Haltung dar, daß man die Gegenwart der Göttin nicht bezweifeln konnte. Von Madame Schröders Darstellung der Margarete ließ sich bei ihren Mitteln Ausgezeichnetes erwarten. Schwieriger ist ohne Zweifel die Entwicklung des ungefälligen Charakters der hochfahrenden und ungeschmeidigen Enkelin des Bela; wenige Darstellerinnen werden den bedenklichsten Anforderungen dieser Rolle mit größerem Glück und angemessener Eigentümlichkeit genügen, als Mademoiselle Müller ...

Das Äußere der Darstellung war mit allen Mitteln ausgestattet, die dem Hoftheater zu Gebote stehen.



Dekoration zu Grillparzers „Ahnfrau".

K. u. k. Hofbibliothek. Entwurf von De Pian, Stich von N. Bittner.



Der Müller und sein Kind.
Volksdrama von Raupach.

Marie. Mein Vater stirbt! — Bursche. Es ist wohl vorbei mit ihm. — Konrad. Vorbey? — Todt? — Marie. Konrad! fort! abscheulicher Mörder! — Konrad. (sich abwendend) Kain! Kain!

Gallerie [illegible] 4.r Jahrgang. N° 6.

Unter den acht neuen, kunstsinnig ausgeführten Dekorationen machte besonders die Kirchhofszene zu Anfang des fünften Aktes eine imposante Wirkung. Das Kostüm zeigt sich charakteristisch, Reichtum und Geschmack in hohem Grad vereinigend. Die Musik war eigens zu diesem Trauerspiel komponiert. Die Ouverture von Herrn Hofrat von Mosel beginnt mit kriegerischen Harmonien und schließt sehr sinnig mit dem Übergang in die Melodie des Volksgesanges: „Gott erhalte Franz den Kaiser!" — Die passende Musik der Zwischenakte hat den Herrn Kapellmeister J. Ritter von Seyfried zum Verfasser. — Die Szenerie ließ nichts zu wünschen übrig.

1. September 1827. Von Seyfried.

„Ein Morgen auf Capri", Schauspiel von Halirsch.

Wenn Kaiser Franz in seiner Loge im Burgtheater saß, was, wie erwähnt, sehr häufig geschah, war es dem Publikum durch die Ehrfurcht vor Seiner Majestät geboten, sich strengstens jeder Kundgebung des Beifalls oder Mißfallens zu enthalten. Da fügte es sich einmal, daß Kaiser Franz bei der ersten Aufführung von Ludwig Halirsch' Schauspiel „Ein Morgen auf Capri" — einem total verfehlten Produkte — gewahrte, wie seinen lieben Wienern der Zwang schon lästig wurde, indem selbe wegen der Anwesenheit des Kaisers mit ihrem Urteil über das Stück zurückhalten mußten; der gütige Monarch dachte wohl, nachdem zwei Dritteile des unglücklichen Stückes abgespielt waren, sie mögen nun damit machen was sie

wollen, erhob sich und verließ die Loge mit all seinen Gästen. Nun war aber auch über das Stück der Stab gebrochen; es fiel rettungslos und geräuschvoll durch, um nie wieder zu erscheinen.

Seit 30. März 1830. Von Schlögl.

„Der Müller und sein Kind", Volksdrama von Raupach.

„Der Müller und sein Kind"-Fex über die Aufführung im Burgtheater.

In der Burg wird das Stück natürlich am besten aufgeführt?

„Na und ob, das können S' Ihna wohl denken! Das heißt, wissen S', versteh'n S': so wird's freili nimmer geb'n, wie einmal, aber noch immer Tausend gegen Eins, im Vergleich zu die Herausder'n. Wenn ich z. B. nur — Sie, Karl, bringens meinetweg'n noch ein Seitl, heut is 's schon alleseins — ja, wann ich z. B. an den seligen Wilhelmi denk! Das Husten! G'rad gruselt hat Ihner! Und wissen S', versteh'n S', beim Wilhelmi hat sich alles so gut g'macht, weil er von Haus aus ein bißl dampfig war — was beim Lewinsky nit der Fall is. Der hust't sich mit Anstrengung, und dann hat er auch das Barsche nit, was der Wilhelmi als Müllermeister g'habt hat; denn wann der z. B. g'sagt hat: ‚Möge er dafür in der Hölle brennen', so hat man 's ordentlich prasseln g'hört."

Und die übrigen?

„Mein Gott! Auch nit mehr die alte Garde! (Seufzend.) Wo is der Löwe?! Der Löwe als Konrad! — Die Meinige weint heut' noch, wann's von Löwe red't! — Die Szen', wie er am Gott'sacker liegt und die Peche kommt als verstorbener Geist und droht ihm mit'n Finger und der Löwe springt auf und schreit: ‚Ich habe Gott versucht, ich bin ihr Mörder!' Sie, das soll ihm einer nachspiel'n! — Und wie die Peche schön g'storb'n is! (Heimlich:) Man sagt ja, daß 's gar ins Spital gangen is, um recht naturgetreu — aber i bitt', nix weiter erzähl'n — — (laut:) ja, was is 's denn, Karl? Sie vergessen ja ganz auf mi! Vor einer Stund' schon hab' i a Seitl Wein begehrt. Das is a Bedienung!"

Direktion Deinhardstein.
(1832—1841)

Allgemeines.

1836. Von Glasbrenner.

Das Burgtheater hat einen Nimbus wie kein anderes in Deutschland. Von allen bedeutenden Bühnen ist sie die einzige, auf der weder die aufregende Musik noch leicht geschürzte Tänzerinnen profan zwischen die deutschen Gebilde der Dichtkunst treten; selbst Thalia darf kein gemeines Gesicht schneiden, will sie sich vor den Großen des Reiches sehen lassen. So konzentrieren sich alle Kräfte auf die Tragödie und das Konversationsstück.

Es gehört zum guten Ton des Wiener Adels, eine Loge im Burgtheater zu haben, und der gute Ton ist die einzige Religion, gegen deren Gesetze die sogenannten hohen Leute nicht sündigen. So sind denn die meisten Logen vermietet, und mancher arme Kavalier, der über ungeheure Summen gebietet, muß oft vier bis fünf Jahre warten, bis ihm der gütige Himmel einen Kasten zuführt, in welchem er sich bequem — langweilen kann.

Der Dramenfabrikant Raupach an Deinhardstein.

Hochverehrter Herr!

Zu den mancherlei lustigen Beschäftigungen, die Ihnen Ihr neues Amt unfehlbar zuwege bringen wird, gehört auch die, dann



Garrick in Bristol
Lustspiel von Deinhardstein.
Hild. Sie meinen wirklich, daß man mich nicht kennt?

Gallerie interessanter und drolliger Scenen, 9. Jahrgang, No. 13.



Carl La Roche

Karl La Roche als Cromwell.

K. u. k. Hofbibliothek. Lithographie von Dauthage.

und wann einen Brief von mir lesen zu müssen, wenn Sie es anders für zuträglich halten, daß die Verbindung zwischen dem K. Hoftheater und mir fortbestehe. Um Sie für diesen Fall nicht gleich zu erschrecken, will ich sofort medias in res eingehen.

Ich habe im Winter dem K. Hoftheater vier Manuskripte zugesendet, zwei Lustspiele — „Der weibliche Bruder" und „Das doppelte Rendezvous" und zwei Schauspiele — „Die Frauen von Elbing" und „Robert der Teufel". Was die beiden Ersteren betrifft, so liegt mir nicht viel daran, ob sie zur Aufführung kommen oder nicht, umsoweniger, da das eine, streng genommen, nicht meine Arbeit ist. Hinsichtlich des dritten bin ich schon mit ihrem Vorgänger übereingekommen, daß es nicht aufgeführt werden soll, weil es sich nach seiner Meinung für das Burgtheater und überhaupt nicht für Wien eignet.

Sehr angenehm aber würde es mir sein, wenn das vierte, „Robert der Teufel", bei Ihnen gegeben werden könnte. Sollte der Titel Anstoß erregen, so könnte man das Stück z. B. „Robert von der Normandie" oder etwa „Robert und N. N." (den Vornamen der Prinzessin, den ich in diesem Augenblick vergessen habe) nennen. Was im Stücke selbst etwa der Zensur wegen geändert werden müßte, würden Sie, als ehemaliger Zensor, am besten beurteilen können.

Sie werden ferner noch zwei Stücke durch Herrn Castelli erhalten, ein Trauerspiel „Kaiser Friedrich II. und sein Sohn", und ein Lustspiel „Hahn und Hektor", nicht von mir, sondern von einem jungen Manne, der unter meiner Leitung arbeitet und von dem ich mir etwas verspreche. Bei der Aufführung auf dem hiesigen Theater hat die letzte Hälfte etwas gedehnt geschienen und deshalb hat der Verfasser die letzten Akte in einen gezogen, von dem Ihnen Castelli ebenfalls eine Abschrift zustellen wird. Könnten Sie das Stück brauchen, so wäre es mir sehr lieb . . .

Nun will ich damit schließen, womit ich eigentlich hätte anfangen sollen, nämlich Ihnen zu Ihrem neuen Posten — nicht zu gratulieren, sondern nur Glück zu wünschen im buchstäblichen Sinne des Ausdrucks. Ich habe zwar nie einem solchen Posten vorgestanden, kenne aber die Sache hinlänglich, um zu wissen,

daß es vielleicht keinen schwierigeren auf der Welt gibt, weil der Kampf für die Sache gegen die Persönlichkeiten wohl auf keinem andern Felde so anhaltend und heftig ist.

Hochachtungsvoll

Ew. Wohlgeboren

ergebenster Diener
E. Raupach.

Berlin, am 30. Juni 32.

Schauspieler.

Karl Laroche. Von Laube.

Seine trefflichen Eigenschaften gruppieren sich um eine äußerst wohltuende Lebenskraft, welche sein Spiel ausatmet. Sie sind eine schöne Wahrhaftigkeit, ein feiner Humor, wenn's nottut, auch ein starker Humor, ein warmes Gefühl in bürgerlichen Rollen, ein drastisches Darstellungstalent für chargierte Aufgaben, und für das alles die ausdrucksvolle Mimik eines schön geschnittenen Kopfes und die Behendigkeit eines geschmeidigen Körpers.

Diese Eigenschaften, welche ihm durchweg leicht und natürlich zustehen, bilden in ihm das Ensemble eines ersten Schauspielers, wie es selten vorkommt.

Seine Schwächen sind am sichtbarsten in der Tragödie. Teils fehlt ihm für die Tragödie der Schwung des Geistes, teils die Höhe des Vortrages. Er hatte sich obenein — wahrscheinlich in Weimar — einen manierierten Ton dafür zugelegt, der aus dem Bauche geholt wird und auch ganz bauchrednerisch wirkt.

So weit es anging, hab' ich ihn von tragischen Aufgaben, die er in ehrlicher Selbstkenntnis auch nicht liebte, ferngehalten und leise Winke haben allmählich auch jenen manierierten Ton verscheucht.

Trotz dieses tragischen Mangels spielte er zwei Szenen des Königs Philipp sehr gut: den Monolog zu Anfang des dritten Aktes und die folgende Szene mit Alba und Domingo. Ein Zeugnis für die Umfänglichkeit seines Talentes und leider auch ein Zeugnis, daß er aus Bequemlichkeit nicht hinreichend gewuchert mit seinen Kräften, nicht einmal mit den erworbenen Kräften; denn jene Szenen des Königs Philipp waren erworbene. Noch stärker trifft ihn der Vorwurf, daß er die Anwendung der ihm verliehenen Gaben vernachlässigt hat durch Geringschätzung des Wortes. Er war für Lust- und Schauspiel so reichlich ausgestattet, daß er bei fleißiger geistiger Arbeit ein Garrick hätte werden können.

Luise Neumann. Von Anschütz.

Luise Neumann war für ihren Beruf in ihrer äußeren Erscheinung durch Gaben der Natur sehr vorteilhaft ausgestattet. Ihre Gesichtszüge waren regelmäßig, sehr angenehm durch einen vorherrschend freundlichen und heiteren Grundton und belebt durch ein glanzvolles Auge, aus welchem Geist und sittliche Reinheit sprachen und das jedes Ausdrucks fähig war; der wohlgeformte Mund bewegte sich sehr zierlich und ließ die schönsten Zähne sehen. Die Figur, nur mittelgroß, war von angenehm runden

Formen und alle diese Einzelheiten wurden zu dem bezaubernsten Ganzen durch ein Geschenk, welches eben nur die Natur in der Wiege beschert, durch die Grazie im Ausdruck.

Luise Neumann war kein Genie, das, alle Formen und Schranken zerbrechend, sich willkürlich neue Gesetze des Schaffens bildet und deren Anerkennung von der erstaunten Welt erzwingt. Luise Neumann war ein Talent, aber eines der seltensten, das die deutsche Theaterwelt besessen hat. Sie hat sich nicht schnell und über Nacht herangebildet, denn obwohl sie gleich von ihrem Eintritte an vom Publikum gern gesehen und lieblich gefunden wurde, so kann man doch die ersten acht Jahre ihres Wiener Engagements als Schuljahre bezeichnen. Von Jahr zu Jahr, von Rolle zu Rolle, bemerkte man den Fortschritt, die wachsende Sicherheit, die zunehmende Festigkeit in der charakteristischen Färbung ihrer Aufgaben und als sie zu Anfang 1847 mit der Gestalt der „Lorle" [in Töpfers Lustspiel „Die Einfalt vom Lande"] vor das Publikum trat, stand plötzlich die fertige Künstlerin da. Nun hatte sie nicht mehr zu lernen, sie lehrte durch ihr leuchtendes Beispiel. Luise Neumann ist der weibliche Fichtner. Wie bei diesem, so lag bei ihr der siegreiche Faktor in dem angenehmen Gefühl für das, was schön und richtig ist. Was sie als zweckmäßig und passend e m p f a n d, das erst machte sie zum Vorwurf ihres Urteiles mit aller Schärfe des Verstandes, der ihr eigen war, und wo ihr G e f ü h l verstummte, da mißtraute sie ihrem Urteile auf

das entschiedenste. Jede Rolle, die ihr Talent nicht instinktiv durchdrang, blieb schwankend, so unverkennbar auch der Verstand aus der planvollen Ausarbeitung sprach. Und gerade das scheint mir tief im Wesen einer Künstlernatur begründet zu sein. Wo die Seele nicht spricht, da kann der Verstand wohl reden, überreden und überzeugen wird er nie.

Christine Hebbel. Von Hebbel.

Als ich ... eines Abends ins Burgtheater ging oder vielmehr von Bekannten, bei meiner Abneigung gegen die „reale Bühne" mit ihrem Repertoire, hineingeschleppt wurde, sah ich das Fräulein Christine Enghaus als Chriemhilde in Ernst Raupachs „Nibelungenhort". Nie erlebte ich einen ähnlichen Eindruck und ich hatte doch viel gesehen, unter anderem sehr oft die Rachel. Dies Wachsen des Dämons in der anfangs so zarten, lilienhaft zitternden Jungfrau, dies allmähliche Aufzucken, dies endliche furchtbare Hervorbrechen einer ganzen Hölle in dem Racheschwur: es war eins der denkbar höchsten Gebilde der Schauspielkunst und wurde auch vom Publikum mit dem größten, oft fünf Minuten lang fortdauernden Jubel aufgenommen. Von den Leistungen der Rachel unterschied sich das durch die zarte Motivierung und die naturgetreuen Übergänge; das fiel nicht plötzlich aus den Wolken oder schoß aus der Erde hervor, das entstand vor den Augen des Zuschauers, das steigerte sich auf kaum merkliche Weise, das drängte sich eben deswegen allgewaltig auf. Unter den

deutschen Schauspielerinnen wurde ich nur an die Schröder erinnert, aber hier gesellte sich zu der unwiderstehlichen tragischen Macht dieser Frau und dem herrlichen Organ noch der reichste Adel der Gestalt und die edelste Plastik der Bildung. Ich war hingerissen und dachte nicht mehr daran, Wien so rasch zu verlassen, wie ich anfangs beabsichtigt hatte; ich strebte vielmehr, die Bekanntschaft der großen Künstlerin zu machen und das gelang mir um so leichter, als sie längst für die Judith erglüht war und sehnlich wünschte, diese einmal zu spielen. Die Sympathie wurde gegenseitig, im März 1846 schlossen wir den Bund der Ehe miteinander und in diesem edlen Weibe wurde mir mein größtes Glück zu teil . . .

Christine Hebbel. Von Kuh.

Christine Hebbel spielte ganz und gar aus einer blinden Zuversicht heraus, welche man ebensogut ein sich Verlassen auf das wegzeigende Herz nennen kann. Der Quellpunkt des darstellenden Charakters ging ihr allzeit klar auf und es war ihr die Gabe verliehen, die Naturseele in die Plastik der Gebärde und des Wortes zu bannen. Ihr breiter Strich und ihre einfache Malerweise brachte die jeweilige Grundfarbe voll zur Anschauung und ihr Pathos, zwischen Wehrlosigkeit und Notwehr wundersam geteilt, hatte die Monotonie von Ebb' und Flut. Während aber die Heftigkeit ihrer leidenschaftlichen Ausbrüche nicht selten etwas Unartikuliertes annahm, kleidete sie ihr



Christine Hebbel als Brunhild in Hebbels Trauerspiel „Die Nibelungen“.

Photographie



Der Traum, ein Leben.

Dramatisches Mährchen in 4 Aufzügen von Grillparzer 4ter Aufzug 5ter Auftritt

Rustan. Eures Königs Mörder-Kaleb. Rustan!

Gallerie interessanter und drolliger Scenen 6 Jahrgang N° 16.

Erleben immer in den schönsten tragischen Ausdruck. Minder deutlich traten die begleitenden Motive hervor, welche die Grundlinien des Charakters bald einschränken, bald überwuchern, bald verdecken und ihm dadurch den Schein des Bestimmbaren, Veränderlichen und Zufälligen geben. Die Künstlerin modulierte zu wenig das Charakterthema und wurde deshalb zuweilen die Verkünderin einer starren Notwendigkeit. Wo sich jedoch zu ihrer seelenvollen Macht im Anschlag des Charakterthemas der Reichtum der Variation gesellte und wo sich die ihr eigene Stimmungs- und Koloritstärke in den Wechsel der Lichter und Schatten auflöste, da war ihr Gebilde jedesmal ein Schmaus der Sinne und eine Erquickung des Gemüts. Der stilvoll geschnittene, im Detail etwas markierte Kopf südlichen Gepräges gemahnte an jene altrömischen Werke des Meißels, welche die archäologischen Zweifel bei der Bestimmung ihrer Bedeutung beschäftigten.

Ihre ganze Innerlichkeit und ihre plastische Kunst waren in der Darstellung der zwei Gestalten Hebbels: der Klara und der Judith, aufgebrochen. Als die hochgewachsene Frau in der Rolle der Tischlerstochter auf der Bühne sichtbar ward mit dem ersten Worte des Stücks, da durfte man den Kontrast befürchten zwischen der gedrückten Bürgerlichkeit des unglücklichen Mädchens und der fast hoffärtig schönen Leiblichkeit der tragischen Schauspielerin. Aber die Eingangsszenen waren noch nicht vorüber und schon wohnte man so stimmungstief in ihrer Darstellung,

daß kein äußerliches Bedenken auch nur im geringsten einen Störenfried abgeben konnte. Ich stehe nicht an auszusprechen, daß im Gebiete des Seelenhaften und mit dessen Ausdrucksmitteln allein diese nachschaffende Leistung nicht ihresgleichen in der Geschichte der Schauspielkunst aufzuweisen hat. Es war das gemißhandelte und gefangene Herz, das hier sprach, handelte und litt; das gefangene Herz, das umsonst nach einem Ausgange späht, das nicht lauter spricht als der Eingekerkerte, der zaghaft prüfend auf eine Nachbarstimme Antwort gibt. Jede Einzelrede dieser Klara hatte die Blässe einer entfärbten Lippe, jeder ihrer Blicke, sogar ihr Lächeln war ein Zeuge und ein Hüter ihres Schicksals zugleich. Man spürte, daß ihre Gedanken sich ins Wort flüchteten, weil ihr eigener Kopf den Häscher machte und man fühlte hinter ihrer Zerstreutheit das gesammelte Unglück. Und wie die Naturstille mannigfaltig zu sein scheint, weil das Menschenauge von den Halmen, welche die Insekten durchsummen, übergleitet auf den Laubschatten, der am Boden zittert und auf die Sonnenfunken in den Wipfeln, so gewann auch die phsychologische Stille, welche diese Klara umwob, allerlei Abstufungen und Gradunterschiede, je nachdem sie angehaltenen Atems mit der Mutter oder dem Vater, mit Leonhard oder dem Sekretär sprach. Den Abwegen des Zerfasernden und weichlich Rührenden kam die Künstlerin auch nicht auf mäßige Entfernung nahe, die Kraft der Buße wuchs in ihrer Darstellung mit der sich mehrenden

Hilflosigkeit, und wie eine Pflichterfüllung, nicht wie ein Abschütteln irdischer Qual traf uns ihr Todesgang an den Brunnen.

In purpurne Sinnlichkeit getaucht war Christine Hebbels Judith; aber von einer rätselhaften Schwermut umfangen glimmte und glühte sie auf und das sie begleitende Naturgeheimnis durchschauerte sie mit einer schmerzhaften Wollust, die sich in ihrer Rede, wie in ihrem Mienenspiel äußerte. Aus diesem Geheimnis zog sie die fromme, wie die heroische Begeisterung, die unheimliche Besonnenheit und die ernstumflorte Trunkenheit der Phantasie. Ihr Spiel war das Nachtfest einer dämonischen Seele.

Erstaufführungen.

24. Mai 1832. Von Weidmann.

„Faust“, Szenen aus dem ersten Teil, von Goethe.

Am 24. Mai fand im Hoftheater unter dem Titel: „Goethes Feier“, eine außerordentlich interessante Vorstellung statt. Es war zu vermuten, daß das Hofburgtheater, auf welchem der Genius des unsterblichen Sängers dem Publikum so oft die edelsten Genüsse bereitet hatte, die Gelegenheit nicht vorübergehen lassen würde, dem Andenken des großen Mannes ein Wort der Erinnerung auszusprechen. Dies geschah nun heute. Herr Professor Deinhardstein hatte die Gestaltung dieser Feier übernommen. Sie bestand in einer Einleitung, in welcher die Musen des Trauerspieles und Lustspieles erscheinen und für

die Büste des heimgekehrten Dichters einen Platz im Tempel der Unsterblichkeit ansprechen. Um diesen Anspruch zu begründen, führen sie dem Priester des Tempels eine Szenenreihe aus den vorzüglichsten dramatischen Werken Goethes, nämlich aus „Egmont", „Iphigenie" und „Faust" vor, worauf dann zum Schlusse Goethes Büste zwischen jenen Shakespeares und Schillers aufgestellt wird und der Genius der Unsterblichkeit den unvergänglichen Lorbeer auf seine Stirne drückt ...

Die Bruchstücke „Fausts" hier zu einem möglichst umfangreichen Ganzen gestaltet, gehören in jeder Beziehung zu den tiefsinnigsten, bedeutsamsten Erzeugnissen unserer Literatur; in diesem Werke, wie fast in keinem andern, spiegelt sich der seltene Geist des Dichters in solcher Fülle und in solchem Glanze aus, daß es als eine Entweihung zu betrachten wäre, von solchem Werke nur in oberflächlichen Umrissen zu sprechen. Wir werden also auf den „Faust" zurückkommen und erfüllen hiermit vorerst unsere Pflicht, über die Wirkung und Aufnahme des Ganzen Bericht zu erstatten. Sie waren so, wie es bei einer solchen Dichtung und solcher Besetzung zu erwarten stand. Der Beifall war, besonders am Schlusse, stürmisch. Herr Löwe gab den „Faust" und dieser treffliche Künstler, immer ausgezeichnet, heute noch durch die besonderen Verhältnisse begeistert, leistete Treffliches ... Herr Costenoble gab den Mephistopheles und bewährte sich auch in Durchführung dieser zwar glänzenden, aber auch äußerst schwierigen

Aufgabe als Meisterkünstler. Trefflich in jeder Beziehung war Demoiselle Gley als Gretchen. Voll Empfindung, voll Wahrheit und Tiefe, und besonders im letzten Aufzuge in der höchsten Weise tragischer Kraft, entfaltete die Künstlerin ihr Talent auf die glänzendste Weise. Sie darf diese Rolle ohne Widerspruch zu den ausgezeichnetsten Leistungen zählen und der Eindruck, den ihr meisterhaftes Spiel erregte, war allgemein und erzeugte enthusiastischen, im höchsten Grade verdienten Beifall. Herr Fichtner gab den Valentin sehr verdienstlich. Das Ganze war von der größten Wirkung. Das Publikum hatte sich zu dieser interessanten Vorstellung äußerst zahlreich eingefunden und bewies auf die entsprechendste Weise seinen Anteil an dem Gebotenen und an der ehrenvollen Erinnerung des unvergeßlichen Sängers, welche hier so würdig gefeiert ward.

Der zensurierte „Faust".

Deinhardstein führte zur Todes-Gedächtnisfeier Goethes zum ersten Male Szenen aus dessen „Faust" auf; doch mußte er in dem Verse: „Bin gescheiter als alle die Laffen, Doktoren, Magister, Schreiber und Pfaffen", das Laffen in Tröpfe, die Pfaffen in Köpfe verwandeln.

* *
*

Um nicht den adeligen Damen durch den Gebrauch der nur ihnen zustehenden Anrede zu nahe zu treten, redete Faust Gretchen an:

„Meine schöne Jungfer, darf ich's wagen —"
und sie erwiderte:
„Bin weder Jungfer, weder schön . . ."

4. Oktober 1834. Von Pietznigg.

„Der Traum, ein Leben", dramatisches Märchen von Grillparzer.

Der Beifall des überaus zahlreich versammelten Publikums war im ersten Akte laut, nach dessen Schlusse man den Dichter rief; der zweite und dritte Akt ließen, außer stellenweise, kalt, der vierte dagegen erweckte am Schlusse einen solchen Jubel von Beifall, daß man wiederholt Herrn Grillparzer rief. — Die Ausstattung rücksichtlich der Dekorationen und der Kostüme war von einer Pracht, die Staunen erregte, sowie die Präzision so vieler Maschinerien ein vollkommenes Gelingen beurkundete. Die HH. von Stubenrauch und De Pian haben sich als erfindungsreiche Meister mehr wie jemals bewiesen.

Herr Löwe spielte den Rustan wieder mit jenem hinreißenden Feuer, jener Lebendigkeit und Energie, die allen seinen Leistungen den Stempel echter Künstlerweihe und Genialität aufdrücken. Dies war vorzüglich im ersten Akte ersichtlich; denn später, watend unter Blut, Greuel und Verbrechen jeder Art, konnte die warme Teilnahme den Künstler nicht mehr recht herausfinden. Herr La Roche gab den Zanga mit der Sicherheit und geistreichen Auffassung, wie wir diesen Künstler seine Gebilde fast immer wiedergeben



Kostümbild der Gülnare in Grillparzers „Der Traum ein Leben".

Historisches Museum der Stadt Wien.

Aquarell nach Stubenrauchs Entwurf.



Kostümbild des Rustan in Grillparzers „Der Traum ein Leben".

Historisches Museum der Stadt Wien. — Aquarell nach Stubenrauchs Entwurf.

sehen. Er darf mit seinem Erfolge zufrieden sein, denn diese Rolle dürfte so ziemlich die schwierigste des Stückes sein. Herr Heurteur war als Kaleb, Herr Anschütz als König, Herr Wilhelmi als Massud und Herr Lukas als Mann vom Felsen, jeder in seiner Art, wirklich trefflich. Die Dlles. Pistor (Mirza), Fournier (Sülnare), Zeiner (ein altes Weib) verdienen ein gleiches Lob.

30. Dezember 1835. Von Costenoble.

„Griseldis", dramatisches Gedicht von Friedrich Halm.

Die Aufführung der „Griseldis" gereichte der Darstellungskunst zur hohen Ehre. Anschütz war ein guter Artus, vortrefflich die Rettich als Ginevra. Da war überall das rechte Maß gehalten; Hohn ohne gemeine Bissigkeit — Übermut der Erdengöttin mit mildernder weiblicher Grazie gepaart, und am Ende versöhnende Weichheit.

In den Momenten inniger Liebe und hingebender Treue übernahm sich die Peche (als Griseldis) und langte mit ihrem physischen Vermögen nicht aus; dennoch war die Darstellung der „Griseldis" lobenswert und gereichte dem Instruktor La Roche zur Ehre. Man rief Griseldis und den Verfasser nach dem zweiten Akte. Die Peche durfte nach unseren Gesetzen nicht vortreten und der Autor war nicht zugegen.

Löwe führte den Percival kunstgerecht aus. Wo der Selbstling in seiner ganzen Zurückgezogenheit sich aussprechen soll, gab Löwe alles mit Stolz, Härte

und Wildheit. Man sah den ausgearteten Machthaber, der, um seine Leidenschaften zu befriedigen, auch das Teuerste aufopfern kann. Wie verständig mildernd hingegen war sein Vortrag, während die beiden ersten und das dritte Opfer gebracht wurden! Wie kam hier der Darsteller dem Dichter zu Hilfe! Wie abschreckend und häßlich wäre Percival in den Händen eines gewöhnlichen Kulissenreißers geworden. Löwe war groß, weil er gedacht und selbst geschaffen hatte.

Tristan der Weise, der ein Kontrast des unsinnigen Percival sein soll, und ich möchte fast sagen, mir vorkam, wie der ermahnende und reflektierende Chor der griechischen Tragödie — dieser Weise wurde vom stumpfen Heurteur übel und böse herausgestümpert. Dennoch konnte der arme Frohndmann die herrliche Erzählung vom Seelenzustande der Griseldis nicht zum Falle bringen. Der Dichter hat hier zu reich gespendet ...

Die Proben, womit Griseldis gequält wurde, verletzten die Zuschauer so gewaltig, daß man selbst bei dem hochpoetischen Wendepunkte sich nicht zur Versöhnung mit dem Meisterwerke bequemen konnte. Die hausbackene Masse hatte weder den Charakter des Percival noch das Idol höchster Weiblichkeit begriffen. Selbst gute Schauspieler, wie Fichtner und Wilhelmi, konnten die Wahrheit der Charakterzeichnung nicht erfassen. Beide, vorzüglich Fichtner, wollten stärkere Motive zu so furchtbaren Prüfungen haben.

[Am folgenden Tag mit anderer Besetzung.] Probe von der heutigen Vorstellung. Der Verfasser kam und konnte sich, schien es, nicht recht darein finden, daß sein Werk nicht alle befriedigt hatte. Es war ein magerer Trost für ihn, daß Anschütz über die Unempfänglichkeit des Publikums laut schalt und sagte: „Wenn sie sich bloß unterhalten wollen, so sollen sie in ein Lustspiel gehen; aber in der Tragödie will ich mich zermalmen lassen."

Es ist allerdings sehr arg, daß man dem Freiherrn Münch die Ehre des Hervorrufens versagt, weil seine „Griseldis" gemartert wird.

Der Baron entschloß sich, die Szene zu streichen, wo Griseldis auch den Vater aufopfert, um den Gemahl zu retten, weil die bedungene Prüfung auch ohne diesen letzten Druck schon bestanden ist und das Publikum über die unnötigen Opfer fast empört war. Doch strich der Freiherr nur mit Widerwillen und wird alles wieder herstellen, sobald das Gedicht unter die Presse kommt.

Erschütternd wirkte die Darstellung der Rettich als Griseldis; ihre Genialität ergriff und bewegte die Herzen aller Zuhörer. Vom lieblichen Getändel zärtlicher Mutter- und Gattenliebe bis zur grimmigen Wut der gereizten Löwin, welcher man ihr Junges entreißen will, war jeder Zug und Ton treulich gefühlt und wurde so gegeben, daß er unmittelbar das Gefühl berührte und mit sich fortriß. Sophie Schröder hat oft Großes dargebracht — Größeres niemals. Das ist viel gesagt, aber es ist wahr. Wie harmlos

kindlich nahm Julie Rettich ihren Triumph auf! „Wie gut seid Ihr alle," rief sie außer sich, „und wie gut ist das Publikum!" — Sie konnte gar nicht glauben, daß sie wirklich so Gewaltiges geleistet habe. Wie so ganz das Gegenteil glauben gewöhnliche Schauspieler von sich!

Die arme Peche hatte einen schweren Stand! Ihre Ginevra mußte, mit dem besten Willen, matter ausfallen als die der Rettich; und nun — neben ihr die triumphierende Rivalin! Fürwahr, es tat uns allen weh, eine Person leiden zu sehen, die sich gestern noch angebetet glaubte.

Das Publikum, im Enthusiasmus über die Rettich, wurde höchst ungerecht gegen die Peche und vergaß alles, was diese früher Schönes gebracht; man zischte vernehmlich, als sie abtrat. Die Peche war so vernichtet, daß ihr die Stimme versagte.

Die Gestalt des La Roche nahm sich auf dem Throne nicht königlich aus; Artus mußte äußerliche Ritterlichkeit haben zwischen Percival, Lancelot und Tristan.

29. Mai 1839. Von Meynert.

„Faust", Tragödie von Goethe.

Die Einnahme dieser Vorstellung war für den Fond von Mozarts Denkmal in Salzburg bestimmt.

Die Aufführung war der berühmten Kunstanstalt durchaus würdig ... Herr Löwe als Faust ... Herr

gemahlen von Burmeister-Lyser. And. Geiger sculp.

Eine Scene aus dem Trauerspiele: Griseldis.

Zu haben in Wien, im Bureau der Theaterzeitung, Wollzeil Nº 780 _ 2t Stock.



Friederike Goßmann und Amalie Haizinger
in „Dorf und Stadt".

K. u. k. Hofbibliothek. Photographie.

Karl La Roche*) rückte durch Sprache und Maske den Mephistopheles dem Menschlichen näher, als es häufig geschieht, und es umknisterten ihn nicht jene heimlichen elektrischen Funken der Hölle, in deren fortwährendem Geleite man ihn so oft auftreten sieht. Obschon dadurch sich teilweise ein anderes Bild herausstellt als im Gedichte, so glaube ich doch, daß die szenische Darstellung auf diese Weise an Solidität gewinnt und daß, mit notwendiger Fixierung seines symbolisch unsteten Wesens, Mephistopheles mit Fleisch und Blut umkleidet werden muß, wenn er es einmal unternimmt, die Bühne zu betreten . . . So gelang besonders die hämische Verstandeslüsternheit dieses Geistes der Verneinung, das grausame Fangballspiel seines Spottes mit jedem warmen Menschengefühle, mit jeder an Begeisterung entzündeten Idee, Herrn La Roche vortrefflich. Die Margareta gehört zu den vorzüglichsten Rollen der Mad. Rettich und man muß in der Tat den mächtigen Umfang ihres Talentes bewundern, welches anfangs die friedliche, zutrauliche Unschuld Gretchens in den reizendsten Farben und dann den Wahnsinn mit der ganzen dunklen Tragik seiner Erscheinung schildert. In dieser Szene

---

*) Seine Darstellung war darum bemerkenswert, weil sie Goethe selbst mit ihm einstudiert hatte. Der Schauspieler äußerte sich darüber: „In der Darstellung des ‚Mephisto', wie ich ihn gebe, ist jede Gebärde, jede Grimasse, jede Betonung von Goethe; an der ganzen Rolle ist nicht soviel mein Eigentum, als Platz unter dem Nagel hat."

zeigt sie sich in ihrer vollen Meisterschaft und regelt den verschlungenen, labyrinthischen Gang der Vorstellungsweise des Irrwitzes durch erschütternde psychologische Wahrheit. Der Ton, den sie hier wählt, ist so einfach, so natürlich und dabei so hochtragisch, so unheimlich-leise und zugleich betäubend, so kindlich-matt und dabei herzzerreißend, daß kaum eine großartigere Wirkung auf der Bühne gesehen werden kann. Sehr entsprechend zeichnete Herr Herzfeld den Famulus Wagner in seiner trockenen, pedantischen Einförmigkeit, sowie Herr Fichtner den von militärischer Ehre und Kühnheit erfüllten braven und raschen Valentin. Auch Mad. Poller gab die geschwätzig zudringliche und moralisch bewegliche Frau Marthe im Charakter der Rolle.

Direktion Holbein.
(1841—1849)

Allgemeines.

1845. Von Gutzkow.

Wahrhaftig befriedigt fühlt' ich mich durch das Burgtheater. Hier ist denn doch eine Überlieferung der Zeit, die sich in vornehm bedeutungsvoller Größe erhalten hat. Man klagt über den Verfall dieser Bühne, die Deutschlands Musterbühne sein sollte, aber das, was von dem früheren Werte übrig blieb, ist noch immer so groß, daß es die übrigen deutschen Theaterzustände bei weitem überragt. Die Aufgabe dieses Theaters fand ich mit einem gewissen feierlichen Ernst gelöst. Ich fühlte mich ergriffen von diesem geregelten Gang der Geschäfte, von dieser vorausischtigen Beherrschung aller an einer solchen Anstalt vorkommenden Eventualitäten. Die Schauspieler fühlten sich geehrt durch ihre Stellung: sie sind stolz, da zu stehen, wo ihr Talent oder die Gunst des Zufalls sie hinstellte. Das Gefühl, vor einem oft zahlreichen, immer aber gewählten und feinen Publikum, vor einer Kritik zu spielen, die gewohnt ist, ihnen unausgesetzte Aufmerksamkeit zu schenken, läßt sie ihre Kunst mit einer gewissen heiligen Verehrung üben. Nirgend hab ich auf den Tag, wo er auftritt oder die Reihe einer Darstellung ihn trifft, so viel Freude, so viel Vorbereitung im Wesen des Künstlers bemerkt.

Nie hab' ich ein nachlässiges Auftreten gesehen, nie dies Arbeiten ums liebe Brot bemerkt. Die obern Behörden sind selbst von Achtung vor den Darstellern, vor den Dichtern durchdrungen . . .

1847. Von Grillparzer.

Ich höre täglich Klagen über das Burgtheater. Einesteils berührt mich das nicht viel, denn ich lese, daß man überall in Deutschland über die Theater klagt, so daß es also scheint, das Übel liege nicht in Lokal- oder Personalverhältnissen, sondern in der Sache selbst, in allgemeinen Mängeln, die, wie man weiß, sich nicht so leicht wegschaffen lassen. Anderseits bin ich zwar kein Besucher der Theater, lese aber häufig die Theaterzettel, wo ich dann sehe, daß Wien noch immer ein Dutzend vortreffliche und dazu noch mehrere ganz gute Schauspieler besitzt, was man von keinem andern Theater in der Welt sagen kann. Was die Wahl der Stücke betrifft, so wird eben aufgeführt, was man überall aufführt, und daß man eines oder das andere nicht aufführt, verdient eher Lob als Tadel. Die künstlerische Leitung dürfte nicht besonders sein, wie bei allen heutigen Theatern, da der Künstlerstolz mit der Künstlerbefähigung in umgekehrtem Verhältnisse steht und ich keinen Schauspieler in Deutschland weiß, der Lust hätte, sich in seinen Anschauungen von irgend jemand beirren zu lassen. Es dürfte der Mühe wert sein, den Gründen dieser Unzufriedenheit auf die Spur zu kommen und daher vor allem zu betrachten, von wem diese Klagen ausgehen.

Da stoße ich denn, als auf die lautesten, zuerst auf die Journalisten. Damit hat es nun eine eigene Bewandtnis. In der Regel wird einer nur Journalist, wenn er die traurige Erfahrung gemacht hat, daß es ihm an Fähigkeit in jedem Fache des menschlichen Wissens und Vermögens gebreche. Wer etwas weiß oder kann, der schreibt e t w a s und nicht ü b e r etwas. Man hilft sich zwar damit, daß man von einem k r i t i s c h e n Talente spricht. Damit hat es aber seine guten Wege. Das kritische Talent ist ein Ausfluß des hervorbringenden. Wer selbst etwas machen kann, kann auch das beurteilen, was andere gemacht haben. Die gewöhnliche Kritik zieht sich ihre Regeln aus dem Vorhandenen ab, mit dem es das Neue vergleicht. Nimmt sie nun Meisterstücke zum Maßstab, so wird sie ungerecht, da Meisterstücke zu verehren, aber nicht zu begehren sind; vergleicht sie aber das Unbedeutende miteinander, so vergißt sie, daß das Unbedeutende und Zufällige auf Millionen verschiedene Art da sein kann und davon Tassos Wort gilt: »S'ei piace, ei lice« — Erlaubt ist, was gefällt.

Mit diesem letzten Satze sind wir auf den Standpunkt des Publikums gekommen; wir wollen vorher aber noch von einer zweiten Klasse sprechen, die sich mit ihren Klagen über das Theater laut macht, und das sind die Dichter. Diese verlangen vom Theater, daß i h r e Stücke aufgeführt werden. Sie sind nämlich der Meinung, die Schaubühne sei nur der Dichter willen da, damit diese durch die Aufführung belehrt, gefördert, bekannt und belohnt würden. Die Schau-

bühne ist aber da, um dem Publikum Kunstgenüsse zu verschaffen. Sind die Stücke der lebenden Dichter gut, das heißt geeignet, dem Publikum einen Kunstgenuß zu verschaffen, so müssen sie aufgeführt, sind sie aber schlecht, so müssen sie ausgeschlossen werden. Da aber heutzutage das dramatische Talent in Deutschland so ziemlich eingeschlafen ist, so hätten kaum ein paar Dichter und diese nur für einzelne ihrer Werke das Recht, eine Aufführung anzusprechen. Die Klage der Dichter zeigt sich daher noch unbegründeter als die der Journalisten, weil letztere doch auch die Vergangenheit und das übrige Europa in den Kreis ihrer Forderungen hereinziehen.

Aber auch das Publikum klagt über das Theater. Und das scheint schlimm. Um des Publikums willen ist das Theater da. Das Publikum ist nicht der gesetzkundige Richter, aber die Jury, die ihr Schuldig oder Nichtschuldig ohne weitere Appellation ausspricht. Damit ist nicht gemeint, als ob das Publikum im großen von der Poesie irgend etwas verstehe, als ob es die Idee des Dichters, die Schwierigkeit der Ausführung, die Mittel, die er angewendet, das Geistreiche der Verknüpfung zu beurteilen imstande wäre, sondern sein Urteil hat nur Geltung über das Faktum: ob er in der Ausführung die allgemeine Menschennatur getroffen, ob er gerührt, wenn er rühren, erheitert, wenn er erheitern, erschüttert, wenn er erschüttern, überzeugt, wenn er überzeugen wollte. Man hat, wenn man sich der Autorität des Publikums unterwirft, wie bei der Jury, nicht die Gesetzkunde, sondern



Franz Ignaz von Holbein.

K. u. k. Hofbibliothek. Stich von Benedetti nach Saar.



Friedrich Beckmann als Kopist Adam
im „Winkelschreiber".

 Photographie.

den gesunden Menschenverstand, die richtige Empfindung, vor allem aber die Unbefangenheit beider im Auge. Sollte ein Publikum diese Eigenschaften ganz oder zum Teile eingebüßt haben, so ist es in diesem Augenblicke keine Jury mehr, sondern ein mehr oder weniger unwissender und daher unbrauchbarer Richter; unwissend, weil von einer aus allen Bildungsstufen zusammengesetzten Menge die Kenntnis der Sache nicht vorauszusetzen ist.

Wir hatten in Wien vor fünfzehn oder zwanzig Jahren ein vortreffliches Publikum. Ohne übermäßige Bildung, aber mit praktischem Verstande, richtiger Empfindung und einer erregbaren Einbildungskraft begabt, gab es sich dem Eindrucke unbefangen hin. Das Mittelmäßige gefiel oft, denn die Leute wollten vor allem unterhalten sein, aber nie hat das Gute mißfallen, wenige Fälle von höchst mangelhafter Darstellung ausgenommen.

1848. Von Kaiser.

Die schwierigste Stellung hatte begreiflicherweise die Direktion des Hofburgtheaters, welches freilich auch früher keine andere Zensur als die des Oberstkämmereramtes gehabt hatte; dieses aber übte stets eine Zensur der Rücksichten, und nun, da ein Teil der höchsten Herrschaften sich wenigstens im Anfange der Bewegung den Anschein zu geben bemüht war, als huldigten sie selbst dem Fortschritt, der andere Teil aber diesen als ein Unglück betrachtete und, wenn auch im Augenblicke mit Äußerungen zurück-

haltend, dennoch nur zu deutlich den Abscheu vor den gegenwärtigen Verhältnissen kundgab, so wußte man eben nicht, gegen welche der beiden Parteien größere Rücksichten zu beobachten seien. Man beschränkte sich deshalb anfänglich auf das alte Repertoire. Um aber denn doch auch den Wünschen des großen Publikums Rechnung zu tragen, entschloß man sich endlich, einige der früher gar nicht oder nur nach ängstlich vorgenommener Änderung zugelassenen Stücke, welche nur einen schwachen Anhauch von Liberalismus hatten, nunmehr in ihrer Urgestalt zur Aufführung zu bringen. Aber Direktor und Regisseure erschraken jedesmal, wenn irgend eine freisinnigere Stelle den lauten Beifall des Publikums hervorrief. Als gegen Ende August das Töpfersche Zeitgemälde: „Bürgertum und Adel", in welchem einige Ausfälle auf den letzteren und sogar ein Aufzug von Arbeitern unter Vortragung der schwarz-rot-goldenen Fahne und Absingung des Liedes: „Was ist des Deutschen Vaterland", vorkamen, da wähnten die Gutgesinnten schon das Ende der Welt hereinbrechen zu sehen, und einige sehr hochgestellte Herren klagten laut, daß sie nun auch das durch derartige Ausschreitungen entweihte Burgtheater nicht mehr besuchen könnten.

1849. Von Bauernfeld.

Das Hofburgtheater hieß schon unter Kaiser Josef „Nationaltheater"; jetzt hat es sich diese zweite Benennung neuerdings angefügt. Diese Bühne galt und gilt noch immer für die erste Deutschlands, sowohl

was die Trefflichkeit der Schauspieler und des Zusammenspielens, als was die Reinhaltung des Repertoires anbelangt. Und in der Tat hat das Burgtheater von jeher ein gewisses Dekorum zu beobachten gewußt und niemals, gleich andern Hofbühnen, den „Rochus Pumpernickel" und „Lumpazi Vagabundus" auf „Don Carlos" oder „König Lear" folgen lassen. Das deutsche Theater ist im ganzen ein théâtre historique und hat die dramatische Gleichberechtigung aller Nationalitäten als Vorbild der künftigen politischen längst praktisch betätigt. Zur Zeit, als unsere Bühne sich künstlerisch erneuerte, mußte man bei der Armut an einheimischen Schauspielen zu den tragischen und komischen klassischen Werken der Franzosen greifen, welche in der Folge fast gänzlich wieder verschwanden, um den modernen Erzeugnissen der Seinestadt Platz zu machen. Diese, jedoch mit Maß und Auswahl, nebst den inzwischen hinzugetretenen Spaniern und Engländern sowie die Meisterwerke unserer früheren deutschen Dramatiker und die besseren Produkte der älteren Dichter zweiten Rangs samt den Leistungen der Zeitgenossen bilden vorläufig den Stock und Stamm der deutschen Bühne überhaupt und des Hofburgtheaters insbesondere. Das bürgerliche Element ist auch in Wien vorherrschend wie allenthalben, und Familienrührungen verfehlen hier noch immer nicht ihre Wirkung, besonders auf das zweite Parterre. Ich erinnere mich, daß Kotzebues „Silberne Hochzeit" [Schauspiel; Erstaufführung am 26. März 1798] sowie sein „Menschenhaß und Reue" [Schauspiel; Erstaufführung am

14. November 1789], vor längerer Zeit neu in Szene gesetzt, damals binnen Jahr und Tag an die zwanzig Vorstellungen bei vollem Hause erlebten. Seitdem sind Parterre und Logen freilich etwas kritischer und skeptischer geworden und die Zeit nun gar politisch. Das hindert aber nicht, daß uns das Burgtheater auch nach den Märztagen sein gemütliches „Räuschchen" [Lustspiel von C. F. Bretzner; Erstaufführung am 14. Juni 1789; Neubearbeitung von W. Lembert, 1847] oder „Reue und Ersatz" [Lustspiel von W. Vogel; Erstaufführung am 4. Oktober 1802] und dergleichen neu auftischt und seinem Charakter als théâtre historique getreu, uns diese Bilder „der guten, alten Zeit" zur süßen Erinnerung vorführt, wenn auch nicht immer bei vollem Hause. Man muß aber auch gerecht sein. Unsere Schauspieler wissen diese unschuldigen Dinge, für welche sie eine Vorliebe zu hegen scheinen, mit einer Meisterschaft und Naturwahrheit wiederzugeben, welche uns häufig mit dem leeren Inhalt aussöhnt. Der Ruhm des Hoftheaters im sogenannten „Konversationsstück", auch im modernen, ist unbestritten und der Verfasser dieser Skizze muß der erste sein, das Verdienst und Geschick der Schauspieler anzuerkennen, welche seine leichten dramatischen Versuche zuerst zu Ehren brachten ......

Wien hat das Glück, ein großes, theaterlustiges, noch nicht gar zu kritisches, folglich empfängliches Publikum zu besitzen — das empfänglichste in ganz Deutschland — das Burgtheater ist ein wohlbegründetes, längst anerkanntes Institut, welchem eine treffliche Schauspielergesellschaft, ein ziemlich gewähltes

Repertoire, dabei die gehörigen Geldmittel zu Gebote stehen — es wird daher nur darauf ankommen, alle diese und noch andere Elemente tüchtig zu benützen, sie mit den Forderungen der neuen Zeit in Einklang zu bringen, um der deutschen dramatischen Kunst, welche mit dem Wiedererwachen der Nation sich erneuern wird und muß, vorderhand hier ein Asyl zu bewahren, in der Folge eine schöne, dauernde neue Wohnstätte zu bereiten. Die Anfänge hierzu soll der nächste Dramaturg begründen, dessen Wirken für deutsche Kunst und Bildung wahrhaft segensreich werden kann.

Der letzte Dramaturg, welchen das Hofburgtheater besaß, war der treffliche Schreyvogel, genannt West, welcher sein Leben in leidenschaftlicher Hingebung für das Theater sowie im rastlosen Kampfe gegen die Zensur und gegen die Gemeinheit von unten und oben abmühte und abnützte. Was er den Schauspielern war, wird jeder, der noch aus seiner Periode herstammt, dankbar anerkennen; er lebte nur für sie und ihre Kunst — für die Kunst überhaupt. Wie er eifrig bemüht war, das kleinste Dichter- oder Darstellertalent aufzuspüren, zu bilden, in die Welt zu führen als ein wahrer Musaget, so lohnte ihn auch einmal das Glück, einem großen schöpferischen Talente in seiner ersten Entwicklung zu begegnen. Der Dichter der „Ahnfrau" legte den ersten Entwurf seines Trauerspieles in Schreyvogels Hände. Wie gerne Grillparzer, Zedlitz, Raupach u. a. sich des kritischen Beirates des kunstverständigen Mannes bedienten, steht

in jedermanns Andenken. Auch dem Verfasser dieser Skizze war es vergönnt, mit seinen ersten dramatischen Versuchen die Aufmerksamkeit Schreyvogels einigermaßen auf sich zu ziehen, mit welchem er bald, trotz der Verschiedenheit des Alters, in ein wahrhaft freundschaftliches Verhältnis geriet. Im Jahre 1832 wurde Schreyvogel, mit dem damaligen obersten Kämmerer längst im Zwiespalte, plötzlich durch einen Machtspruch von der Bühne entfernt, welcher der streng rechtliche, unparteiische, höchst uneigennützige und schlecht besoldete Ehrenmann seine besten Jahre, seine besten Lebenskräfte gewidmet hatte. Es war eine völlige Ungnade, wie man schon aus der Art seiner Entfernung und zum Überfluß aus der geringen, sogenannten „normalmäßigen" Pension entnehmen konnte, die man ihm zukommen ließ. Der redliche Mann, der niemals an Intrige glaubte, war wie vom Donner gerührt. Nicht nur seine Lieblingsbeschäftigung, auch beinahe der Lebensunterhalt war dem bereits gealterten Manne entzogen. Aber er war an Tätigkeit gewohnt — mit Eifer suchte er seine Schriften hervor, sichtete sie zu einer Gesamtausgabe, beschäftigte sich mit dem Entwurfe zu einer neuen Zeitschrift. Wenige Monate dieser künstlerischen Aufregung genügten, um seinem Leben ein Ziel zu setzen. Damals mußte man zähneknirschend schweigen — jetzt mag es gerade heraus gesagt werden, daß die elendste Kabale einen der wackersten Männer getötet hat.

Nach Schreyvogels Abgang war es erst völlig klar, wie im Grunde dieser einzige Mann das Theater

insoweit aufrecht erhalten, daß es noch beiläufig einer Kunstanstalt glich. Die ersten, die sich nicht mehr auf der Bühne noch im Schauspielhause einfanden, waren die dramatischen Dichter. Das Haus war ihnen verleidet. Die Schauspieler vermißten mit Schmerz die Kenntnisse, den kritischen Rat, den redlichen Willen des Mannes, der ihre Sache, auch wo sie nicht die Kunst, sondern ihre bürgerliche Stellung betraf, ohne alle Nebenabsicht zu der seinigen gemacht. Diejenigen unter ihnen, welche sonst seine Gegner waren und über seinen Fall gejubelt, kamen bald zu besserer Einsicht. Sie merkten's bald, daß sie eine hirtenlose Schar waren und es vielleicht noch lange bleiben sollten. Man fing an, das Theater, welches mit einer nichts weniger als bedeutenden Dotation im Staatsbudget figurierte, zu einer Einnahmsquelle machen zu wollen. Um den Herren oben ein Beifallslächeln zu entlocken, suchte man Ersparnisse einzuführen, welche häufig in Knickereien ausarteten, besonders gegen die Schriftsteller. Wie es ein Stempel- und Tabakgefäll gab, so sollte es auch ein Theatergefäll geben. Der Gefällendramaturg berechnete genau, was die Stücke „trugen" und die Wiederholungen wurden nach den Überschüssen von so und so viel Gulden angesetzt. Das Sonntagspublikum war einigermaßen der Retter der Tragödie, denn bald hatte man heraus, daß Schiller oder Shakespeare an Sonntagen „zog". In abscheulicher Zensurverballhornung und größtenteils durch Schauspieler zweiten und dritten Ranges besetzt, wurden die dramatischen Meisterwerke unserer Nation den gläubigen

und bar zahlenden Sonntagsseelen geboten. Als Anekdote mag hier am Platze stehen, daß „Wilhelm Tell“, der eine geraume Zeit verboten war, plötzlich für die Sonntage erlaubt wurde — aus Rücksicht für die Kasse; doch mußte abgewartet werden, bis der Kaiser das Lustschloß Laxenburg bezog. Ein andermal wurde „Fiesko“ zugestanden; doch mußte zum Schluß die deutsche Leibwache erscheinen und „Heil Doria! Heil dem Herzog!“ rufen. Solcher Anekdoten gäb es hunderte zu erzählen, doch es braucht keiner Anekdoten, um erst zu beweisen, wie polizeilich-geistlos die erste Bühne Deutschlands früher geleitet worden ....

Unsere Gesellschaft besteht aus vortrefflichen Talenten, welche teilweise noch der guten alten Schule angehören, aus später Hinzugekommenen, die sich dem Rahmen des Ganzen geschickt eingefügt, aus einigen tauglichen Beihelfern, wie sie auf jeder Bühne zu finden sind, und aus einer Anzahl älterer und neuerer, mehr als mittelmäßiger Schauspieler — „gute Leute und schlechte Musikanten“, welche man besser ihrem Provinz- oder sonstigem Schicksale überlassen hätte. Man kann nicht lauter bedeutende Schauspieler gewinnen, ich weiß wohl, aber doch erträgliche — vor allem bildungsfähige. Geringe Talente lassen sich oft mit großem Vorteil verwenden, wo die gehörige Kunstleitung nicht fehlt. Aber aus nichts wird nichts. Leute, die einen abscheulichen Dialekt sprechen, Leute mit Sprachfehlern u. s. w. sollten billig auf der ersten Bühne Deutschlands niemals haben erscheinen dürfen. Junge, hübsche Leute, mit wohlklingendem Organ und

angenehmer Gestalt, die sich dem Theater widmen wollen, sind ja nicht so selten und sind mir auch häufig auf Provinzbühnen begegnet. Wenn man sich endlich entschließen wird, eine Schauspielerschule zu errichten, so würden manche Übelstände bei unseren Engagements für zweite und dritte Rollen wegfallen, wo man häufig die Katze im Sacke kauft oder einer mächtigen Protektion nachgeben muß, während man in der Schule nur die Augen und Ohren offen zu halten und zu prüfen braucht. Aber auch ohne eine solche Anstalt ist's doch eben nicht gar so schwer, Mißgriffe bei Engagements zu vermeiden oder mäßig taugliche Schauspieler für kleine Rollen zu finden. Freilich hat nicht ein jeder das Glück und den Takt des guten Schreyvogel, welchem es vergönnt war, den nicht genug zu lobenden Fichtner als jungen Menschen von kaum zwanzig Jahren zur Hofbühne zu ziehen, wo er ihn anfangs für die höhere Tragödie bestimmt hatte, während Neigung und Anlage den jungen Künstler bald vorzugsweise dem Dienste der heiteren Thalia zuführte.

Im ganzen ist die Tragödie auf unserer Bühne minder gut bestellt als das Lustspiel. Künstler wie Löwe, La Roche, Anschütz, die Frauen Rettich und Hebbel bilden zwar noch immer einen Kranz des Ausgezeichneten, wie ihn in diesem Augenblicke keine andere deutsche Bühne aufzuweisen vermag, doch reichen sie nicht aus, zumal da sie auch im Lustspiel verwendet werden. Es fehlt uns vor allem ein jugendlicher Heldenliebhaber, eine junge tragische Liebhaberin, beide ersten Ranges. Im übrigen Deutschland wären sie

vielleicht zu finden. Die Vortrefflichkeit unseres Lustspieles ist ebenso anerkannt, als die Klage laut geworden ist, daß vielen unserer ersten Schauspieltalente, wenn nicht das Jugendfeuer, doch leider die Jugend fehle. Mit einigen neuen Engagements, einigen Pensionierungen und mit kluger Verwendung einiger minder beschäftigten Mitglieder, deren Eifer man nur ein wenig aufzustacheln braucht, ließe sich ohne Zweifel eine Gesellschaft erneuern, welcher vielleicht nichts als die einheitliche Kunstleitung gebricht, um sie aus einer gewissen Lethargie zu wecken und sie zu ihrem vorigen Glanze zu erheben . . .

Eduard Genasts Gastspiel im Burgtheater.

Mai 1847. Von Genast.

So viel wurde mir . . . klar, daß ich hier den Tell, in welcher Rolle ich auftrat, so einfach als irgend möglich spielen müsse, wollte ich in dem schlichten Rahmen nicht als eine fremde Gestalt erscheinen. Ich schloß mich daher, soweit es mir möglich war, dem rascheren Tempo meiner Mitspieler an, ohne zu verleugnen, daß ich ein Goethescher und nicht ein Schröderscher Schüler war, fand auch in Laroche (Attinghausen) und der trefflichen Rettich (Hedwig) zwei Gleichgesinnte, die Schillersche Jamben in gleicher Weise sprachen. So mochte es denn kommen, daß das Publikum meine Leistung freundlich und ehrenvoll aufnahm...

Daß man in Wien den ganzen fünften Akt wegließ und nach der Ermordung des Landvogtes die

Szene vor Tells Haus versetzte und mit dem Zujauchzen seiner Landsleute das Stück schloß, war unverantwortlich dem Dichter und dem Publikum gegenüber.

Schauspieler.

Amalie Haizinger. Von Wilbrandt.

Ein Wesen von ähnlicher Art [wie Karl Laroche] war auch Amalie Haizinger, die in demselben Jahre wie Laroche (in ihrem fünfundachtzigsten Lebensjahr) starb: nichts Vulkanisches oder Großes in ihr, aber alles, was unter den Menschen „angenehm, wohlgefällig macht". In ihrer Jugend verführerisch reizend, schön, zur Schauspielerin geschaffen, in allen sympathischen Rollen glänzend, war sie geliebt und gefeiert worden wie wenige; ich kenne ein im Druck erschienenes Buch, in dem eine Welt von Huldigungen in Vers und Prosa, in jeder Gestalt, die göttliche Amalie auf Hunderten von Seiten verherrlicht. Als ich sie kennen lernte, war sie längst „Mama Haizinger" geworden; jeder nannte sie so. Auch eine schöne alte Frau konnte man sie nennen; immer gepflegt, „appetitlich", wie eben aus dem Schächtelchen genommen; Gesundheit und Freude am Leben lachte aus dem leichtbeweglichen Gesicht. Auf der Bühne wirkte sie unwiderstehlich durch ihre durch und durch lebendige, anmutige, feine, fröhliche Kunst, die nie zu viel, nie zu wenig tat; im Leben gefiel sie durch ihr beständiges Verlangen, jedermann angenehm zu sein; was sie oft in drolliger Weise bis zum Äußersten trieb. Sie wollte

eben gefallen, wollte Freude machen; und wie viele hat sie gemacht!

Mama Haizinger lebte aber eigentlich nur im Theater, wenigstens zu meiner Zeit; sie war auf die drolligste Art weltfremd und naturfremd; ja selbst auf der Bühne, auf der sie so ganz zu Hause war, konnte ihre träumerische Art sie raumfremd machen. Ich erinnere mich, wie sie auf einer Probe, auf der nur vorläufig einige Zimmerdekorationsstücke, nicht die richtigen, aufgestellt waren, nach ihrem Gutdünken seitwärts abging; August Förster, der die Regie hatte, rief ihr nach: „Mama Haizinger, da können Sie nicht hinaus, da ist eine Wand!" Diese Belehrung erschien ihr offenbar ebenso unwichtig wie überflüssig; sie änderte zwar ihren Kurs, aber mit gedämpfter Stimme, unfreiwillig höchst komisch, stieß sie in ihrer ausdrucksvollen Weise hervor: „Pedant!" Und doch war sie sonst die gewissenhafteste Schauspielerin, die man sehen konnte. — Als 1873 der gestürzte und vertriebene Kaiser Napoleon III. in England, in Chislehurst, gestorben war, teilte man es der Haizinger während einer Vorstellung hinter der Kulisse mit; die Nachricht war eben gekommen. Sie sagte einige bedauernde Worte; dann zog aber träumerische Verwunderung über ihr Gesicht: „Wie kommt er denn nach Chislehurst? Warum bleibt er nit in sein Land?"

Friedrich Beckmann. Von Kaiser.

Daß Beckmann vorzüglich zum Komiker berufen sei, erkannte Anschütz schon bei Gelegenheit des ersten

Probestückchens, welches jener im Extemporieren ablegte.

In einer Vorstellung des „Macbeth" war nach der Szene am Hexenkessel bei der Verwandlung in einen Saal durch ein Versehen des Theatermeisters eine große Schlange auf der Bühne liegen geblieben. Dadurch geriet alles in Verlegenheit; sollte Lady Macduff ihre große Szene, unbekümmert um das Ungetüm, spielen, als ob sie an solche Zimmergenossen gewohnt wäre? — Da faßte Beckmann, der als Knappe in der Kulisse stand, sich ein Herz, sprang auf die Bühne heraus, zog sein Schwert, begann einen von seiner Seite sehr hitzig geführten Kampf mit der Schlange, stieß ihr endlich die Klinge tief in den Rachen und schleppte das erlegte Ungeheuer mit sich fort. Im Anfange war das Publikum durch diese unerwartete pantomimische Szene überrascht, bald aber bemächtigte sich allen eine ungeheure Heiterkeit und unter stürmischem Applaus und schallendem Gelächter wurde der kühne Schlangentöter gerufen. Beckmann erschien mit seinem Opfer, verbeugte sich tief gerührt und drückte dabei die Schlange, als ob sie nun, da sie nun die Ursache solcher ihm gezollten Auszeichnung gewesen sei, sein Liebling geworden wäre, zärtlich ans Herz! — Neues Gelächter, neuer Applaus folgte; als Beckmann nun wieder hinter die Kulissen trat, begrüßten ihn die lauten Vorwürfe des verzürnten Regisseurs und der übrigen „tragischen" Mimen, nur Anschütz verteidigte ihn lachend und erklärte, dieser Coup verrate den g e b o r n e n K o m i k e r!

Bogumil Dawison. Von Laube.

Ich hatte ihn (Dawison) ungewöhnlich gefördert, über Gebühr sogar, wie seine Kollegen mit Recht mir vorwarfen. Ich brauchte vor allem frische lebendige Kräfte, um das ziemlich schläfrig gewordene Ensemble aufzuwecken und zu beleben. Alte Rollen, die ihm zusagten, neue, mit denen er überraschen konnte, erhielt er im Übermaß. Er hatte die brillanteste Stellung bekommen und das große Publikum gewonnen. Nur ein kleiner Teil des Publikums war ihm gegenüber auf der Hut und lobte nur einzelnes.

Zu diesem kleinen Teile gehörte ich selbst. Lange und aufmerksame Beobachtungen seiner Fähigkeiten und seines Wesens hatten mir schon nach den ersten Jahren klargemacht, daß er kein Genie sei, sondern nur ein pikantes Talent, welches allmählich von mancher großen Rolle fernzuhalten und auf einen engeren Kreis zu beschränken sei, vorzugsweise auf Episoden. Jedenfalls seien ihm Rollen zu versagen, welche einen Menschen mit breit ausgeprägtem Naturell und mit langem Atem verlangen, desgleichen Menschen mit ruhiger tiefer Charakterkraft.

Unsere Klassik namentlich liegt ganz außer seinem Bereiche. Er ist kein Deutscher und der nationale Atem unserer Dichter ist ihm versagt, er kann ihn in keinem Tone wiedergeben. Das Schillersche Pathos wird bei ihm hohle Deklamation, die Goethesche Einfachheit streift an triviale Nüchternheit, unsere Romantik gar wird ihm melodramatische Pauke. Am ersten kommt er noch mit Lessing zurecht, da dieser

vorzugsweise aus der Verstandestätigkeit herausgearbeitet hat.

Wieviel ist dadurch abgeschnitten für unser Theater! Shakespeare bot mehr für ihn, denn er charakterisiert mit starken Strichen, aber außer Richard, Shylock und Jago doch auch nur Episoden. Er freilich griff nach allem und verlangte auch den Othello. Ich erwiderte: „Othello ist im letzten Grunde ein Liebhaber, und das sind Sie nicht; Othello ist ein Löwe — wenn Sie ihn spielen wird er ein Tiger, und dies verfälscht das Stück."

Erstaufführungen.

24. April 1848. Von Anschütz.

„Die Karlsschüler", Schauspiel von Laube.

„Die Karlsschüler", von der Zensur seit Jahresfrist verpönt, gingen am Ostermontage des Jahres 1848 in Szene. Ein neues Drama von dem Verfasser des „Monaldeschi", von einer bekannten politischen Persönlichkeit, von einem Märtyrer nach den damaligen Begriffen! Ein neues Drama, dessen Held Schiller war, der vorgezogene Liebling des deutschen Publikums und — der Jugend! Ein neues Drama, welches den Kampf des gefesselten Geistes gegen tyrannischen Druck als Vorwurf und den Sieg der neuen Zeit als triumphierenden Abschluß bot! Wenn auch den „Karlsschülern", als einem geistreich gemachten und höchst bühnengerechten Stück, jederzeit Anerkennung zu teil geworden wäre, so mußte unter den gegebenen Verhältnissen der Erfolg ein ganz außerordentlicher sein.

Jede Anspielung auf Schiller, auf Freiheit und Recht, jeder Ausfall auf Gewalthaber, auf Adelswillkür und Adelsschwächen, jede Illustration des Bürgertums wurden der Gegenstand schrankenlosen Jubels, und Laube, Fichtner und Schiller wurden auf eine Weise gefeiert, daß man kaum entscheiden konnte, wer eigentlich den beiden anderen am meisten zu Dank verpflichtet sei.

„Die Karlsschüler", der erste Honigtrank aus dem Freiheitsbecher, wurden schnell populär und dieses lockende, so leicht zugängliche, so leicht verständliche Produkt der Muse erschwerte dem ehernen Geiste, der aus Hebbels „Maria Magdalena" sprach, und dem oszillierenden Inhalte der Freytagschen „Valentine" nicht wenig den Eingang zum Publikum.

1. Februar 1849. (Ostdeutsche Post.)

„Judith", Trauerspiel von Hebbel.

Die Bearbeitung für die Bühne ist sehr geistreich und geschickt; aber doch ist das Drama als Ganzes, als Kunstwerk durch dieselbe angegriffen worden. „Judith" hat nach dieser Bearbeitung nicht die Schmach, Holofernes Lager teilen zu müssen, erfahren, und ein psychologisches Motiv ihrer Tat: die Rache für diese Schmach, fällt damit weg. Wir wissen die Notwendigkeit dieser Änderung vollkommen zu würdigen, aber wir können nicht umhin, sie zu bedauern.

Die Darstellung war eine des Dichters und Gedichtes würdige. Der Preis des Abends gebührt **Frau Hebbel** als Judith. Diese Rolle paßt so recht für die



Bogumil Dawison

aus dem I. Acte in: Richard III.

Nun ward der Winter unsres Missvergnügens



als Holofernes.

Act 5: Scene 2. *Trink Wein Judith! Im Wein ist Alles was uns fehlt!*

tiefste Eigentümlichkeit dieser Künstlerin. Wie auflodernde Flammen schlugen oft ihre Worte der Leidenschaft empor. Jede ihrer Bewegungen war zugleich schön und bezeichnend, und als sie mit der blitzenden Waffe in das Lager Holofernes trat, konnte man zweifeln, ob sie ein Weib oder ein Racheengel sei.

Herr Löwe spielte den Holofernes mit der gewohnten Meisterschaft. Als einen besonderen Vorzug seiner Leistung müssen wir es bezeichnen, daß er den trotzigen wilden Humor, den der Dichter in den Charakter des Holofernes gelegt hat, auf ebenso geistvolle wie glückliche Art hervorzuheben wußte.

Herr La Roche gab die kleine und undankbare, dabei aber höchst schwierige Rolle des blinden, stummen und gottbegeisterten Daniel mit der ganzen intelligenten Sicherheit, die man von diesem Künstler erwarten darf.

Die übrigen Rollen sind weniger hervorragend und waren genügend besetzt.

Die Direktion hatte auf Ausstattung und Kostüme ungewöhnliche Sorgfalt verwendet. Vielleicht wollte sie dadurch für den Fall, daß die „Judith" auch einen der in letzterer Zeit in dem Hof- und Nationaltheater so zahlreichen dramatischen Schiffbrüche erleiden sollte, alle Verantwortlichkeit von sich abwälzen. Zum Glück kam es anders; das überfüllte Haus folgte dem Drama mit gespannter Aufmerksamkeit, überschüttete Frau Hebbel und Herrn Löwe mehrmals auf offener Szene mit Beifall und rief nach dem zweiten und letzten Akte

den Dichter, der auch erschien. „Judith" hat einen vollständigen Erfolg gehabt und es gereicht uns zur wahren Freude, dies melden zu können.

* * *

Hebbel über diese Aufführung.

Gestern ging meine „Judith", in der Hamburger Umarbeitung, über das Hoftheater. Vor Jahren sandte ich sie naiverweise hierher und erhielt natürlich nicht einmal eine Antwort. Ihrer Natur nach flößte sie dem Publikum Respekt ein, gewann ihm aber keine Liebe ab. Das Haus war gesteckt voll und eine Aufmerksamkeit herrschte wie im Tempel. Gespielt wurde im allgemeinen gut; die Judith meiner Frau war eine vollendete Leistung. Jede Stellung ein antikes Bild.

Direktion Laube.

(1850—1867)

Allgemeines.

1850 bis 1867. Von Laube.

Uns in Wien, denen die Schauspielkunst eine edle Kunst ist, war und ist das Ensemble das Ziel dieser Kunst. Das Endziel schauspielerischer Bestrebung ist uns das ganze Gemälde, nicht aber die einzelne Figur. Das Stück als Kunstwerk soll ganz hervortreten, und das gelingt nicht, wenn der einzelne Schauspieler sich ungebührlich vordrängt oder gar wohl aus dem Rahmen springt. . . .

Wie oft spotten die Rezensenten über die Einfachheit im Burgtheater und ahnen gar nicht, daß diese Einfachheit unschätzbar ist für das Wesen des Schauspiels. Seht nur hinaus und betrachtet den Aufwand für äußerliche Dinge, welcher den Sinn zerstreut hat für den Geist und Kern. . . .

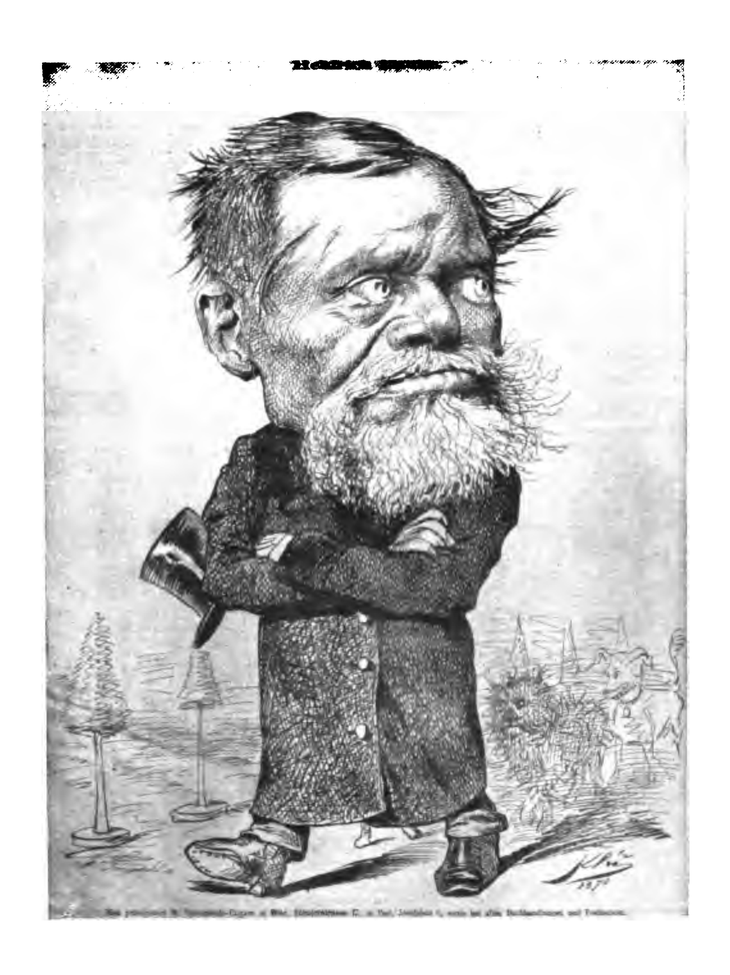
Im Burgtheater trägt der Nachwuchs seit Jahren das Repertoire. Aber nur wenn solche Erziehung redlich und kundig fortgesetzt wird, kann das Burgtheater fortbestehen als Ausnahme vom Verfalle des deutschen Theaters. . . .

Das Burgtheater hat sein Publikum daran gewöhnt, nur das gesprochene Schaupiel in der ganzen Strenge seiner Form zu würdigen und zu lieben. Es verschmäht innerlichst alle Mischformen, welche an den Hoftheatern

mit Opernmitteln gang und gäbe geworden sind; es hat in diesem Betrachte einen puritanischen Geschmack....

Man hat wohl gefabelt, das Wiener Publikum sei gemischt wie die Bevölkerung Österreichs und hat daraus gefolgert, daß französische Stücke hier leichter Eingang fänden. Nichts kann falscher sein. Das Wiener Publikum und speziell das Publikum des Burgtheaters ist gründlich deutsch. In allen möglichen Schattierungen kann man das täglich im Theater beobachten. Es ist deutscher als das mancher norddeutschen Stadt ostwärts der Elbe, und wenn französische Stücke hier Glück machen, welche dort abfallen, so liegt dies nicht daran, daß man hier mehr französisch geartet sei als dort, sondern es liegt daran, daß die Stücke hier besser gespielt werden als dort und daß das Wiener Publikum nicht durch rohe Übersetzungen auf den Gedanken hingestoßen wird, fremde Ware vor sich zu haben. Außerdem liegt der Erfolg dieser Konversationsstücke in Wien noch besonders darin, daß der Sinn für lebensvolles Schauspiel hier geweckt und lebendig erhalten ist durch immer vorhandene entsprechende Nahrung, während in den deutschen Hoftheatern ein künstliches Wesen in Darstellung und Auffassung sich eingenistet hat....

Wenn fremde Stücke roh und äußerlich nachgespielt werden, dann haben die Vorwürfe gegen ausländische Stücke nur zu vielfach Recht. Wer mag die gedankenlose Übertragung fremder Sitte, auch der gemeinen Sitte, in Schutz nehmen! Dieser Vorwurf hat uns aber im Burgtheater nie getroffen.



Karikatur aus dem „Floh“. Von Klič.



J. Wagner
k. k. Hofschauspieler

Wir haben uns französische Stücke immer nach Kräften zu eigen gemacht durch vorsichtige Auswahl, durch Ausmerzung des Wildfremden und Unnötigen, durch Ausarbeitung alles dessen, was uns naheliegt. Nie habe ich das mit so lebhaftem Genüge empfunden, als da ich diese „Familie Benoiton" in Paris gesehen. Jener Ehekonflikt wird flüchtig und beiläufig in Paris dargestellt, er gewinnt gar keine Bedeutung — bei uns [als „Eine Familie nach der Mode", Sittenbild nach Sardou, deutsch von Betty Paoli, 20. April 1866 zuerst aufgeführt] erscheint er fein, tief, von schlagender Wahrhaftigkeit und als das herrschende Auge des Ganzen. Das ganze Stück ist dadurch bei uns veredelt und gehoben. . . .

Kein Publikum lacht so leicht und so gut wie das Wiener. . . .

Hier kommen wir auf einen Punkt, wo wir der alten strengen Zensurzeit eine gute Seite abgewinnen. Weil dem Burgtheater so lange alles Moderne vorenthalten wurde, entschädigen sich Repertoire, Schauspieler und Publikum durch sorgfältigste Ausführung und aufmerksamste Hinnahme alter Stücke, namentlich alter Lustspiele. Man lernte die Zitrone auspressen. Unschuldige Heiterkeit war nicht verboten, und so kultivierte man sie geradezu mit Raffinement. Das ist wichtig geworden und geblieben für das Burgtheater; es wird das ausgeführt und ausgekostet bis in die kleinste Faser.

So haben denn auch die ärgsten Neider immer zugeben müssen, daß im Burgtheater das Lustspiel gut sei, weil — weil es gut gespielt werde.

Der Tragödie im Burgtheater hat man nie so viel Lob nachsagen mögen, obwohl Sophie Schröder so lange hier war, obwohl Anschütz und Julie Rettich feste Stützen der Tragödie hießen. Warum nicht? Das Publikum in Wien ist wirklich sehr lange kein Tragödienpublikum gewesen. Der Unterhaltung nachstrebend, hatte es keine Lust und hatte es wenig Übung sich in Schmerz zu vertiefen, den Schmerz in seiner läuternden Bewegung zu schätzen. Ein leichter Katholizismus, welcher das Gewissen immer wieder leicht beruhigt, erzieht nicht für die Tragödie. Man findet sich ab mit sentimentaler Rührung und hat kein Verlangen nach gleichzeitiger Erhebung. Dazu kam, daß man jahrzehntelang kein Tragödienherz gehabt im Schauspielerpersonale. Selbst Sophie Schröder hatte mehr die Größe und die Gewalt als das Herz der Tragödie, und namentlich tragische Liebhaber und Liebhaberinnen fehlten. Korn war ein trefflicher Lustspielschauspieler, nie ein tragischer Liebhaber. Auch Löwe war eigentlich keiner bei all seinen glänzenden Eigenschaften. Diese Eigenschaften waren eben glänzend, aber niemals tief. Der tiefe tragische Schmerz hat seine Seele nie berührt, Löwe hat ihn also auch nie den Zuhörern mitteilen können. Nur Sophie Müller, welche ich leider nicht gekannt, hat, allen Schilderungen nach, ein tragisches Herz, einen tragischen Ton besessen. Sie wurde bekanntlich nach wenigen Jahren in den Tod gerissen. Ihre Nachfolgerin Gley-Rettich hatte wohl alle geistigen Mittel, aber die unmittelbar künstlerische Macht einer tragischen Liebhaberin war ihr

versagt. Sie *schilderte* schmerzliche Leidenschaft, aber sie stellte sie nicht dar. Anschütz hatte einige Rollen, in denen er hochtragische Szenen traf. Zum Beispiel die große Szene des zweiten Aktes im „König Lear" und wohl auch die letzte Szene. Was dazwischen lag sowie die Mehrzahl seiner sonstigen tragischen Rollen außerhalb der bürgerlichen Sphäre war immer reif und wertvoll, aber es entbehrte der Höhe. Figur und Sinnesart unterstützten ihn dazu nicht hinreichend. Die Sinnesart war bürgerlich und der poetische Ausdruck war ein regelmäßig gebildeter, nicht ein direkt aus seinem Wesen entsprossener. Man achtete das, man mußte es loben, aber den erwarteten Eindruck idealer Poesie empfing man nicht.

So erklärt sich's, daß die Tragödie in zweiter Linie blieb. Das letzte Jahrzehnt ist darin weitergekommen. Nicht bloß darum, weil alle übrigen deutschen Theater zurückgeblieben sind und uns die Behauptung des ersten Platzes erleichtert haben. Nicht bloß darum. Der Sinn der Bevölkerung ist in seiner Tiefe viel mehr bewegt worden als früher, das Publikum ist ernster und nachdenklicher, die Jugend ist bedeutender geworden. Und auch die tragischen Schauspieler — zum Teil schwächer in Behandlung der rednerischen Form — sind im Naturell echter tragisch. Herrn Wagner ist Mangel an geistiger Bewegung vorzuwerfen, aber seine tragische Leidenschaft ist stärker als die seiner Vorgänger. Fräulein Wolter hat ebenfalls eine unleugbar tragische Gewalt, und Lewinsky ist hinzugekommen, ein Charakterspieler in der Tra-

gödie, an welchem es weit zurück im Burgtheater ganz gefehlt. La Roche, ein treffliches Lustspielnaturell, war ja nie ein tragischer Charakteristiker.

Darin also sind wir höher gerückt und im Lustspiel haben wir die Überlegenheit bewahrt. Namentlich in den ersten Sechzigerjahren, als die alten Herren noch alle tätig waren.

Schauspieler.

Karl Meixner. Von Speidel.

Er gehörte zu den Originalgestalten, zu den Charakterköpfen des Burgtheaters. Schon sein Äußeres schied ihn von den anderen, drückte ihm den Stempel des Besonderen und Sonderbaren auf. Kaum mittelgroß, zur Fülle neigend, hielt er sich, nach Art kleiner Leute, fest und stramm. Nicht hoch über den Schultern saß ein umfänglicher Kopf, die Haut tiefbraun, das Gesicht scharf geschnitten, unter buschigen, dunklen Augenbrauen lebhafte Augen; die hohe Stirne, der es an Gedankenbuckeln nicht fehlte, von schwarzen Haaren gekrönt, die so hart und trocken erschienen, als ob die Sonne des Morgenlandes sie angesengt hätte. Den festen Kern seines Gesichtes faßte ein Fettrahmen ein, den ein glänzendes System von ineinandergeschobenen Falten bildete. Hier lauerten alle mimischen Dämonen einer scharfen Komik, vom schlauen Lächeln bis zum grinsenden Hohne. Meixners Auge wußte zu stechen, zu bohren, zu blicken, doch konnte er auch momentan im Ausdruck eines unendlichen

Wohlwollens aufleuchten. Meixner war ein Charakterkomiker vom Scheitel bis zur Sohle. Seine Komik lag weder für ihn noch für den Zuschauer auf der flachen Hand. Die ursprüngliche komische Kraft war wohl vorhanden, aber sie mußte durch Gedankenarbeit gehoben werden. Meixner brauchte daher Zeit und Raum, um komisch zu wirken; er überfiel uns nicht mit komischer Wirkung, er zog uns vielmehr nach und nach in ihren Kreis hinein. Wenzel Scholz, Fritz Beckmann und solche Naturkomiker wirkten unmittelbar durch ihr bloßes Dasein; Meixner dagegen, wie er in der Reflexion wurzelte, forderte die Reflexion zu seinem Verständnisse heraus. Jene konnten den faulsten Zuschauer befriedigen, dieser verlangte den fleißigsten. Seine Komik wollte verdient sein. Um ihn ganz scharf in seinem Wesen zu erkennen, mußte man ihn mit Beckmann zusammen spielen sehen; dann beleuchtete einer den andern, z. B. im „Winkelschreiber" [Lustspiel nach Terenz von A. v. Winterfeld]. An einem erhöhten Schreibpulte saßen sie einander gegenüber, Meixner als Winkelschreiber, Beckmann als Schreiber des Winkelschreibers. Beckmann in armseligen Kleidern, in sich selbst zusammengeschmiegt, ein leise jammernder Hungerleider; aber wie sprach er zum Gemüt und wie anheimelnd und innerlichst heiter war doch dieses genügsame, wimmernde Kerlchen. Meixner saß gleichfalls schäbig gekleidet da; aber steif und straff wie ein Vatermörder war das Wesen des ganzen Mannes, der zwar lächerlich war, doch mitten in der Lächerlichkeit durch seine Energie und sein schnei-

diges Denken in einer gewissen Art imponierend. Das liegt zwar in der Rolle, aber es lag doppelt in der Begabung Meixners. In Beckmann lebte vor allem die komische Natur, in Meixner der komische Geist.

Joseph Wagner. Von Laube.

So ist auch er dahin, der uns den warmen Drang der Jugend, die lebensvolle Kraft der Leidenschaft dargestellt hat im Burgtheater und so warm, so lebensvoll, so leidenschaftlich dargestellt hat, daß wir uns gewöhnt hatten, die tragischen Liebhaber und Helden immer nur mit seinem Namen zu benennen, immer nur in seiner schönen Gestalt verkörpert zu sehen, immer nur mit seiner melodischen, aus den Tiefen der Brust aufsteigenden Stimme zu hören. Eine idealische Bühnenerscheinung dahin! Sie erhielt den Glauben wach an die mögliche Existenz jener dichterischen Gestalten, welche mit dem Alltagsleben nichts zu tun haben, welche das Haupt über den Wolken tragen, welche von Nektar und Ambrosia leben. Wie selten sind solche Schauspieler! Denn die pathetisch deklamierenden, an denen nie Mangel ist, gehören nicht zu der idealen Gattung Wagners. Wagners Pathos war nicht äußerlich Erlerntes, es war der Ausdruck und Ausbruch eines warmen Herzens, war der Ausdruck und Ausbruch einer überschwenglichen Begeisterung, welche in seinem Innern glühte. Sie brach hervor wie ein Flammenstrom, wenn der Dichter die Veranlassung bot, und riß die Zuhörer in einen Flammenkreis, der alle Bedenken irdischer

Hindernisse verzehrte und uns in höhere Regionen emporriß.

Das war die Signatur Joseph Wagners: das Ideale glaubhaft zu machen. Heutigentags, der die Zweckmäßigkeit zum Stichworte hat, eine gar seltene Signatur. Die Gestalten Schillers werden immer seltener auf der Bühne. Joseph Wagner war eine. Vielleicht weil er ein Wiener war und als solcher von Kindheit auf den Schwung Schillers gläubig in sich aufgenommen. Denn in Wien hat sich stärker als irgendwo der Kultus Schillers ausgebildet, weil das frühere österreichische Staatsprinzip alles streng darniederhielt, was in freier Geistesbewegung aufstreben wollte, und weil der Mensch um so ungestümer, um so rücksichtsloser ins Ideale springt, je härter und trockener die reale Wirklichkeit ihn einengt.

Bernhard Baumeister. Von Schlenther.

Der Kopf mit der herausspringenden Adlernase, den langen feinen, in der Erregung wie schmollenden Lippen könnte einem Bildhauer als Modell zum großen Kurfürsten dienen. Bei aller Machtfülle der Erscheinung liegt nichts Brutales und auch nichts Gigantisches in dieser Gestalt. Das unterscheidet Baumeister von Albert Niemann. Der schwere Körper bewegt sich mit einer gewissen Grazie, die sich vorsichtig in den Hüften wiegt und eine Art zarter Scheu zeigt, so fest aufzutreten, wie die Füße es wohl vermöchten. Diese Eigentümlichkeiten geben dem Wachtmeister Paul Werner das Zeugnis, daß er im Ver-

kehre mit seinem Major feinere Sitten gelernt hat als sonst preußische Wachtmeister pflegen. Das Kommißartige weicht zurück, die liebenswürdige Menschennatur dringt hervor. Auch Falstaff erhält auf diese Weise das Gepräge ritterlicher Herkunft; wer gesunken ist, hat einmal auf der Höhe gestanden; das erweist sich klar aus Baumeisters Darstellung. Am wenigsten kommt diese ritterliche und weltmännische Anmut, bei der die glättende Schule des Burgtheaters eingewirkt hat, dem Erbförster zu statten; Baumeister hat sie hier auch nach Kräften zu verleugnen gewußt. Der veredelten Geste und Haltung entspricht zuweilen, auch das ist Burgtheaterstil, eine geschmückte Hebung der Rede; wo der Schauspieler nicht stark genug empfindet, klingt z. B. als der Erbförster im ersten Akte zu Robert Stein von „seiner Marie" spricht, ein äußerliches Pathos vor. Aber alle solchen kleinen Mängel, die in Wien nicht als Mängel empfunden werden, bestätigen durch ihren Gegensatz nur die elementaren Gewalten, die in dieser Menschennatur schlummern und mit unfehlbarer Sicherheit des Gefühles überall da hervorbrechen, wo sie an Ort und Stelle sind. Baumeister verzichtet auf den geschickten Aufbau einer wohlgegliederten Rede, er verschmäht es, hier Tonlichter, dort Wortfackeln anzuzünden; von Schillers Versen hat man ihn ziemlich fern gehalten, sogar der Musikus Miller soll ihm nicht durchweg gelungen sein. Den Tell hat man ihm versagt und doch wäre sein Tell, den er fast nur in kurzen prägnanten Worten zu sprechen gehabt hätte, eine Offen-



Bernhard Baumeister als Falstaff.

Photographie.



Frau Gabillon als „Hero“

Nach einer Photographie von Angerer.

Druck v. A. G. Hammer in Wien.

K. u. k. Hofbibliothek. Stich von Sonnenleiter.

barung geworden. Höchstens „auf der Bank von Stein" hätte sich's gezeigt, daß Baumeister nie ein Meister der Rethorik war. Laube, für den die Deklamation das Wesentlichste auf dem Theater war, hat ihn daher nie nach Verdienst gewürdigt. Er erkannte zwar sein gefälliges Herz und seine gute Laune an, aber er warf ihm eine „Steigerung zum Aphoristischen" vor. Er kürze wunderlich ab, wo er sich ausbreiten solle. Ausbreitung ist Baumeisters Sache auch jetzt noch nicht. Während langer Vorgänge kann er, die Arme in leichter Rundung vorgestreckt, den Oberkörper schwach nach vorne geneigt, die Augen auf die Nasenspitze gerichtet, mit ziemlich gleichgültigem Gesichtsausdrucke dastehen und das naturgetreue Bild eines Menschen geben, dem man es nicht anmerkt, was in ihm vorgeht. Ganze dichterische Prachtperioden vermögen nicht, ihn aus seinem scheinbaren Gleichmut zu bringen. Dann aber genügt ein einziges Wort, um wie einen Vulkan diese Menschenbrust zu öffnen und wir sehen sofort in einen Aufruhr seelischer Elemente. Als dem Erbförster seine Marie in bängster Stunde zum letztenmal um den Hals fällt, hat der Erbförster zu sagen: „Freilich! Freilich! Dummes Ding!" Der Dichter schreibt vor, er habe sie immer abzuwehren, fast wild, weil er sich der Weichheit kaum mehr erwehren könne. Dieses „Freilich! Freilich! Dummes Ding!" ist, mit Laube zu reden, aphoristische Kunst; das ist etwas für Baumeisters Genie. In solchen Momenten bricht sein naives Gefühl hervor und überwältigt mit seiner schlichten Wahrheitsmacht

alle schönen Reden. Dieser naive Schauspieler ist dann ein weit größerer Psycholog als der gescheite Dramaturgus Heinrich Laube, der es als Burgtheaterdirektor selten gewagt hat, Baumeister auf solche Proben zu stellen und ihn geflissentlich auf dem Niveau der „kopfschüttelnden" Liebhaber und heiteren Lebemänner hielt. Laubes Nachfolger, Dingelstedt, hatte noch weniger Sinn für diese urwüchsige Seelengröße. So näherte sich Baumeister bereits den Sechzigern, als Adolf Wilbrandt ihm den Richter von Zalemea anvertraute. Das war sein großer Tag. Seitdem ist er nicht der vielseitigste, nicht der gewandteste, nicht der geistreichste, nicht der beredteste, wohl aber der naturkräftigste und herzhafteste Schauspieler, der lebt. Auch der Löwe hat nicht die Gelenkigkeit des Luchses, nicht die Verschlagenheit des Fuchses, nicht die Wildheit des Tigers, nicht die Drolligkeit des Chimpansen, und doch ist er der König der Tiere. Bernhard Baumeister ist der Löwe. Ein Löwe, der seine Mähne zu schütteln weiß. Ohne Tragöde zu sein, quillt ihm aus dem Gemüte die tragische Rechthaberei des Erbförsters; ohne Komiker zu sein, quillt ihm aus demselben Gemüte der sprühende Humor, die übermütige Komödianterei Falstaffs, wie die sonnenhelle, freibrüstige Laune Paul Werners; ohne Charakterspieler zu sein, stellt er aber auch die gedunsene Erbarmungslosigkeit und kriecherische Schlauheit des Lessingschen Patriarchen in einer Porträtgröße hin, die an Velasquez erinnert. Wo Bernhard Baumeister steht, da steht für die Kunst ein Wegweiser von den Künsten

zurück zur Natur; und er, der sich mit Vorliebe einen „ollen Puppenspieler" nennt, ist der offenkundigste Beweis dafür, daß das Theater kein bretternes Gerüst ist, sondern so gut wie jeder Malersaal und jede Bildhauerwerkstatt die Kunst der Menschenschöpfung zuläßt.

Zerline Gabillon. Von Speidel.

Ihr erstes Auftreten (in Wien) schwebt uns noch lebhaft vor, als wäre es gestern gewesen. Wie ein erquickender Luftzug von Jugend und Schönheit wirkte ihr Erscheinen auf den Brettern des Burgtheaters. Auf einem schlank und schwellend gebauten Körper, der die reinsten Verhältnisse teils zeigte, teils verriet, saß, von einem anmutigen Halse getragen, ein schön geformter Kopf mit einem mädchenhaft vollen, blühenden Gesicht, dessen semitisch angelegte Züge in das nachbarliche Ideal des griechischen Profils mit eigentümlichem Reiz hinüberspielten. In dieser frischen Jugendlichkeit, in dieser Dämmerung von Formen lag eine Romantik, die das Publikum entzückte....

Als Mitglied des Burgtheaters debütierte Frau Gabillon als Julie, Marie Stuart, Gretchen und übernahm nach und nach das ganze jugendlich-tragische Fach. Jane Eyre in der „Waise von Lowood" [Schauspiel von Birch-Pfeiffer] war ihr erster Erfolg in einer neuen Rolle, dann folgte Anna im „Sonnwendhof", [Schauspiel von Mosenthal], Adrienne Lecouvreur, die sie unzähligemal spielte. Kam dann das Ereignis mit dem „Fechter von Ravenna" (1854), worin sie als

Lycisca, an Schmelz wetteifernd mit den Blumen in ihrem Körbchen, geradezu bejubelt wurde. In dieselbe Periode fällt ihre Darstellung der Grillparzerschen „Hero" — „auf welche ich mir gestatte, besonders stolz zu sein", wie sie gegen uns äußerte. Nach dem Tode der Rettich — wir machen einen Sprung in der Zeit — kam das tragische Charakterfach in Frau Gabillons Hände, nachdem sie schon früher, namentlich seit dem Abgang der Neumann, sich in das Lustspiel hineingearbeitet hatte. Die kluge Frau besitzt die Kunst, sich durch rechtzeitigen Wechsel des Rollenfachs stets jung zu erhalten, und auf dieser verständigen Jugend fußend, auch in jüngere Fächer ungestraft zurückgreifen zu dürfen. Im Lustspiel fühlt sie sich seit geraumer Zeit am wohlsten und glücklichsten. Da reichen die Fäden zu ihr herauf, die sie in früheren Jahren angesponnen. An künstlerischem Gehalt stehen ihre komischen Leistungen den früheren mindestens gleich. Wir möchten Frau Gabillon ganz aus dem Begriffe „Dame" erklären. Sie hat etwas Überlegenes, etwas Beherrschendes, ein intriganter Tic ist ihr eigen, die vornehme Sitte steht für die Gesinnung ein. Im übrigen besitzt sie Geist, aber mehr Verstand als Geist, und dieser Verstand — ein uraltes Erbstück — ist stets geschäftig, läßt nichts unberührt. Er legt sich die dramatischen Aufgaben zurecht und nimmt Einfluß auf ihre Sprechweise, die mit Vorliebe die Gedanken zuspitzt. Man könnte mehr Behaglichkeit, mehr Ruhe von ihr verlangen, aber sie besitzt Salz und Salz erhält frisch.



Sonnenthal als Faust.

Photographie.



Josef Lewinsky.

Karikatur aus dem „Floh“. Von Klič.

Gabillon steht als ein scharf markierter Charakterkopf mit freundlichen und offenen, entschieden männlichen Zügen in der stolzen Galerie von darstellenden Künstlern, über die das Burgtheater seit dem Eintritte Laubes gebot. . . . Ihm hat Gabillon nahezu ein halbes Jahrhundert lang, von 1853 bis 1895, angehört und in diesen 42 Jahren mit außergewöhnlichem Fleiß, der ihm schon das von Jugend auf mühsame Erlernen des Textes in erhöhtem Maß zur Pflicht machte, nahezu vierthalbhundert (bis 1893 ungefähr 320) Rollen gespielt, von denen er mehr als die Hälfte für das Burgtheater ganz neu geschaffen hat. Von diesen Rollen sind kaum mehr als ein halbes Dutzend dankbare Titelrollen und selbst diese gehören der ersten und mittleren Periode an. Später ist Gabillon nie mehr als Protagonist aufgetreten. Zu einem Teile aus rühmlicher Selbstbescheidung, die ihn hinderte, sich in den Vordergrund zu drängen; denn Rollen, wie den Falstaff oder den Wallenstein, hätte er wohl ein Anrecht gehabt zu erlangen oder zu behalten. Zum andern Teil freilich auch aus einer Beschränkung seines Talentes, das ihn hinderte, allein ein ganzes Stück zu tragen. In den weiten Gesichtskreis seiner sehr scharfen Beobachtung und stets wahrhaftigen Darstellung fiel zunächst das, was sich äußerlich in Bild und in Farbe sichtbar verrät; die Hantierungen und Gebärden der Jäger und der Schiffsleute, der Krieger, der Raufer und der Fechter hatte er, selber ein Meister in allen

diesen Stücken, mit dem Scharfblick des sachverständigen Kenners beobachtet und mit der Treffsicherheit des Jägers aufs Korn genommen. Alles, was körperlich und geistig über die durchschnittliche Menschengröße hinausstrebte, gewann ihm ein erhöhtes Interesse ab: ein warmes gemütliches, wenn es echt, und ein humoristisch ironisches, wenn es entweder bloß unbewußte oder bewußte Renommisterei war. Und wie es der baumlange Mann liebte, sich im Vollbewußtsein seiner Kraft zu dehnen und zu strecken, wie er in der Konversation mit besonderer Vorliebe aus künstlerischem Drange und halb aus dem Bedürfnis heiterer Selbstironie Jägerlatein redete und den Münchhausen spielte (der er gar nicht war, denn das Durchschautwerden gehörte zu seiner Absicht und den hätte er für seinen undankbarsten und schlechtesten Zuhörer gehalten, der ihm von Anfang an nur ein Wort geglaubt hätte) — so hat er auch als Künstler alles, was sich über Leibesgröße ausstreckte, ernst oder parodistisch mit unerreichter Meisterschaft dargestellt und hier eine unausgefüllte Lücke in der deutschen Schauspielerwelt zurückgelassen.

Adolf Sonnenthal. Von Minor.

Weich und warm war die Signatur seines Geistes wie seiner Kunst. Sonnenthal war und ist mit einem Worte, das leider trivial geworden, aber darum nicht weniger wahr ist, ein Schauspieler, der das Herz am rechten Fleck hat. Einen Text von innen heraus erwärmen und beseelen, einen Charakter liebenswürdig

und warm zu vergegenwärtigen, den Stimmungen, Empfindungen und Leidenschaften ergreifenden Ausdruck zu geben, das liegt mehr in der Macht seiner Kunst als rethorische Kunststücke und mimische Ausgestaltung. Da, wo der Dichter ein bloßes Ausrufungszeichen zu setzen gezwungen ist, da war sein Talent immer am besten zu Hause, da ergänzt er den Dichter. Der weite Kreis der menschlichen Empfindungen, der zwischen dem Derbkomischen und dem Hochtragischen in der Mitte liegt, hat auf der Bühne nie einen reineren und innigeren Ausdruck gefunden als durch Adolf Sonnenthal. Sein Herz ist lauteres Gold. Wer hat jemals ein so buntes Repertoire von unfehlbaren Liebeserklärungen besessen wie er in seinen jungen und sogar noch in den besten Jahren? Lachend und scherzend, bittend und schmeichelnd, schüchtern werbend und trutzend, offen und heimlich durch die Blume, demütig und keck, dann wieder mit fliegenden und jagenden Pulsen haben wir ihn damals um Liebe flehen gehört!

Nur in seiner schönen und reinen Innerlichkeit hält Sonnenthal seine Gestalten fest. Er ist deshalb nicht der Mann scharf individualisierender und schroff auseinandergehaltener Charaktere. Sein Repertoire besteht, wie das unserer Klassiker, aus Typen, und hinter jeder seiner Glanzrollen steht ein halbes Dutzend ähnlicher. Wie viele sieche Kinder unfähiger Autoren hat er nicht auf seinen ebenso starken wie gütigen Armen aus der Taufe gehoben! Und an jedes dieser Patenkinder hat er, wenn es galt, sein bestes Herzens-

gut gewendet und an seine Zukunft felsenfest geglaubt. Nie hat er am Abend der Schlacht an dem Dichter verzweifelt! Darin liegt zugleich der Wert und die Bedeutung Sonnenthals für das Repertoire des Burgtheaters, dessen pflichtgetreuestes und meistbeschäftigtes Mitglied er seit Jahrzehnten ist.

Adolf Sonnenthal. Von Salten.

Dieser fürstliche Mann, dessen Seele ganz eingehüllt war in einen dunkelglühenden Purpur, dessen Stimme eingehüllt war in königliche Purpurmäntel, dessen Gang und Haltung umflossen war von Purpur. Dieser ganze Mensch war wie eingetaucht in Prunk und Adel. Er kam aus einer kleinjüdischen Familie, kam aus der Schneiderwerkstatt, ohne andere Bildung und ohne anderes Wissen als jenes, das auf einer Theatergalerie erworben wird. Und er schien unseren Blicken wie eine Gestalt aus einem mildheroischen Zeitalter. Er erschien unserem Empfinden wie unserem Auge als ein königlicher Bote, hergesendet von unsterblichen Dichtern ihr Wort zu künden und ihren Geist zu predigen auf Erden.

Wenn wir denn schon Naturen anbeten sollen, dann ist dieser Mensch eine Natur gewesen. Eine der strahlendsten und leuchtendsten Naturen, die das Theater gesehen. Dieser Mann, der in seinem Blut den wundervollen Takt einer erlauchten Kultur besaß, in feinen Instinkten eine ungeahnte Kraft des Gestaltens, in seinem Gemüt eine unerreichte Harmonie von Güte und Stolz, von Leidenschaft und Würde.

Er besaß zu all diesem Reichtum eines noch, was die Natur eines Künstlers aus dem Gelegentlichen erst ins Große, aus dem Zufälligen erst ins Vollendete hebt: Rechtschaffenheit, Ehrfurcht und Fleiß. Es hört sich bürgerlich, hört sich hausbacken an, aber so gewiß das Wildgewachsene, das Zufällige, das Willkürliche in der Kunst wertlos ist und vergänglich, so gewiß sind diese drei Dinge in der Kunst das Ewige. Talent und Kunst können nur Voraussetzung sein, Prämisse, nur das Pfund, das uns Gott verliehen hat.

Ich weiß nicht, wie man einen Schauspieler, der nicht mehr lebt, in Worten aufzeichnen soll. Sonnenthal war mir eine hinreißende Erscheinung, seit ich das Theater kenne. Und jetzt seit er im Grabe liegt, tritt er in hundert Gestalten vor mein Gedächtnis. Ich höre ihn, vernehme seine unvergeßliche Stimme, sehe sein feierliches Schreiten, seine bewegten Mienen, seine dunklen Augen. Aber, wie soll ein Schauspieler in Worten niedergeschrieben werden? Man sagt, er sei feurig gewesen; auch Kraftel war es. Man sagt, sein Pathos war edel; auch Gabillons Pathos ist edel gewesen. Man sagt, er habe sich in jeden Charakter verwandelt, den er darstellen wollte; auch Mitterwurzer und Lewinsky haben das getan.

Seine künstlerische Leistung kann nicht überliefert, kann nicht aufbewahrt werden. Und für die folgenden hat es wenig Plastik, wenig Farbe, wenn man sagt, daß sein Wesen prunkvoll und fürstlich gewesen. Aber man kann es überliefern, daß er von allen großen

Naturen, die das deutsche Theater gesehen, der größte und reinste Künstler dieser letzten fünfzig Jahre gewesen. Der treueste Arbeiter, der ehrlichste Bezwinger der erlauchten Technik. Er war ein Künstler und wußte in seinen Instinkten, daß die Technik das einzige und kostbarste Mittel ist, um die inneren Reichtümer der Natur nach außen zu wenden. Er war ein Jude und wußte in seiner Seele, daß er deshalb dreifach zu zahlen hatte, wo andere einfach zahlen. Er war ein vornehmer, im Innersten guter Mensch und wußte, daß ohne menschliche Güte ein großes Kunstwerk nie vollbracht wird.

Josef Lewinsky. Von Handl.

Unter den Riesen des Laubeschen Burgtheaters repräsentieren andre die Ungemessenheiten von Kraft, Geist, Seele oder Stolz. Josef Lewinsky vertrat die riesige Tüchtigkeit. Auch in ihm war ein Dämon, der ihn trieb, das Ungeheure zu gestalten, aber der dunkeln innern Musik war kein gleichgestimmtes Instrument nach außen gegeben.

So mußte er immer nach zwei Seiten hin schaffen. Das Leben der Rolle, ihren Inhalt und Umriß, nachdenkend ausfinden; dann aber die Mittel zur sinnfälligen Vollendung des Kunstwerks anordnen, abwägen, zubereiten. Doch dazwischen fehlte der Aufschrei der Natur, die plötzlich, vom Gedanken losgerissen, wie durch ein Wunder selbsttätig schafft — sich zu höherer Bedeutung neu erschafft. Da treten aus der Region, die Seele und Körper miteinander

vermählt und keiner bewußten Arbeit einzugreifen gestattet, gewaltsam jene letzten und höchsten Kräfte herzu, die das Bedeutende, das unvergleichliche Geheimnis des intuitiv erschauten Menschenbildes übermächtig an den Tag reißen. Diese eigenwillige Gewaltsamkeit war den Kräften seiner Natur nicht gegeben. Es riß ihn fort, wohl; aber immer höher, immer steiler in die Gebiete des starkgeistigen Wollens, des planvollen Erschaffens, der tröstlich bewußten Arbeit hin. Er hatte den Dämon der unvergleichlichen Tüchtigkeit.

Man erklärt das gern aus dem Mangel an normalen schauspielerischen Mitteln und aus dem Zwang, diesen Mangel doch irgendwie zum Vorzug umzuprägen. Lewinsky war klein, heißt es, seine Stimme ohne Klang, und so mußte er wohl angestrengt und unermüdlich überlegen, wie man doch diese Negativa vergewaltigen möge, um sie schließlich als ein wirklich Gegebenes mehrend und vervielfachend in die künstlerische Rechnung einzustellen. Aber das ist, dünkt mich, der Weg, eine vortreffliche Mittelmäßigkeit zu werden und nicht ein ganz besonderer Meister, dem andre den verwegenen Anstieg abzulernen eifern. Nein, im Anfang war auch bei Lewinsky, wie bei jedem wirklichen Künstler, die Kraft. Mit Unkraft fängt keinerlei Kunst an. Seine Kraft war, mit geschärftem Geist durch alle Erscheinungen seiner Welt durchzudringen. Und genau so sah die Kunst aus, die seine ganze Zeit sich wünschte. . . . . Lewinskys Dämon war der Dämon seiner Zeit, der Dämon des

Beweisens und Begreifens. In ihm hatte das aufgeklärte österreichische Bürgertum der Sechziger- und Siebzigerjahre seinen repräsentativen Schauspieler. So war der Wille der kulturgeschichtlichen Entwicklung und er selbst konnte im Grunde nichts dafür und nichts dagegen tun. Nur diesem Willen mit seinem eigenen dienen, nur zu Ende werden, was er von Anfang war, das konnte er. Der Dämon hatte ihm das Amt verliehen, im Künstlerischen durchdringend zu begreifen; so begann er denn bei sich selbst und entdeckte seinen Dämon und sein Amt. Seine Bewußtheit war nicht hadernde Zwiesprache mit seiner Armut, sondern glückselige Wechselrede mit dem übermächtigen Trieb.

Er selbst war als ein großes Beispiel geschaffen und seine bedeutenden Schöpfungen wurden wieder große Beispiele: wie sich der Geist mit der Natur auseinandersetzt. Daher hatten seine Charakterzeichnungen das Typische, Allgemeingültige, Objektive; es waren klassische Bösewichter. Franz Moor, Jago, Richard der Dritte, drei ganz verteufelte Kerle, aber von ziemlich gleicher Taille, trocken-verschmitzt, von hämischer Demut und flegelhaft grob. Ein wenig polternde Pöbelei blieb immer die ultima ratio dieser spitzfindigen Schlauköpfe. Sie mochten auf dem Thron, im Heer, im Schloß, in der Klerisei oder in der Hölle erscheinen, immer steckten sie doch tief in einem mittleren Bürgertum, das für Bildung schwärmt, die Gedanken anbetet und alle anderen Leidenschaften als rohe Ausschweifung der Natur empfindet. Und wo

die Bosheit leidenschaftliche Herzenssache wird, da hat Lewinsky sie als Roheit gemalt. Die selbstverständliche Großartigkeit der geborenen Verneiner und Vernichter war nicht bei ihm. Da kam der Punkt, wo sein Geist, hingerissen vom Begreifen des Ungeheuern, in den Körper hineinrief und keine volltönende Antwort mehr fand. Da war das große Beispiel des fanatisch durchdringenden Erklärers plötzlich auf seine negative Seite hin gewendet. Der Fanatismus — des begreifenden Künstlers wie der begründenden Gestalt — stand nun im Leeren, arbeitete ohne Resonanz, ein nacktes Paradigma. Auch da war noch die starke Innerlichkeit dieses flammenden Willens zur Größe bewundernd zu spüren, aber es war nur noch der Wille selbst, was man bewundern konnte und nicht das, was er schuf. In den Schlachten des dritten Richard, in der Verzweiflung des Wurm, in den Flüchen und Schwüren des Jago war wohl Lewinsky ungeheuer in seiner wilden Energie, aber Richard, Jago und Wurm erschienen gerade da niedrig und beschränkt. Das Echo vom Körper aus fehlte und so blieb alles im bürgerlich schurkischen Maß.

So haben selbst seine Mängel vollenden geholfen, was ihm durch seine Gaben verliehen war: den bürgerlichen Geist seiner Zeit als Schauspieler zu repräsentieren. Wie wenn die Natur ein reinliches, dem allgemeinen Begreifen klares Symbol hätte schaffen wollen, sparte sie an ihm alles, was irgendwie vom Begrifflichen ins sinnlich Persönliche ablenkt. Seine Erscheinung war gemacht, um übersehen zu werden,

seine Pose, seine Geste hatte keine eigene, dem Bewußtsein entlegene Bedeutung, wie etwa bei Mitterwurzer, bei Kainz, bei Rittner, bei Sonnenthal, die nur dazustehen, sich zu regen brauchen und damit allein schon, ohne ein Wort zu sprechen, ja ohne es selbst zu wollen, künstlerisch bedeutsam schaffen. Lewinsky mußte seinen Willen, seine Überlegung tief in jede seiner Bewegungen hineinstecken, die etwas zur Rolle zu sagen hatten, und dann mußten sie es vorspringend deutlich, sonnenklar sagen. Seine Stimme hatte nicht die Naturfarbe einer menschlichen Seele, sie klang wie ein Sprachrohr, durch das der Geist redet. Sie war nicht die Musik einer Persönlichkeit, sondern ihr Instrument, aber freilich so untadelig blank, so präziß gehorsam, daß auch ihr gottgegebenes Wunder neben den gottgegebenen Wundern der persönlich beseelten Stimmen in Herrlichkeit bestand. Von da her kam seine größte, seine tiefste, seine unerreichteste Wirkung. Denn die Sprache ist ja das gute Mittel, durch das der Verstand mit dem Verstande verkehrt. Und da sein Beruf war, der großartige und impetuose Versteher unter den Schauspielern zu sein, war seine Schauspielkunst von der Kunst des Sprechens ganz durchwachsen und umschlossen. Man hat ihn den ersten unter den Sprechern des Burgtheaters genannt. Unverständige und ungerechte Herabsetzung: denn die Art der Bühnenmenschen, die man Sprecher nennt, hat nichts Eigenes auszugeben und stellt darum ihren kleinen Ehrgeiz darauf, wenigstens das Wort des Dichters recht deutlich und mit dem vollen Gewicht aller seiner

Laute vorzutragen. Er aber gab den ganzen Reichtum seines Geistes, seiner Bildung, seines flammenden Willens zur Erkenntnis in seiner Sprache. In ihr und nur ihr ist seine Kunst auch endlich reicher, breiter, vielfältiger geworden, sie hat ihn mit wunderbarer Sicherheit auch auf fremdere und fernere Gebiete des Menschlichen geleitet. Sie duckte sich und sprang auf, wurde breit oder spitz, wie sein verständiger Wille es befahl, konnte sich in düstere Falten legen, in geheimnisvolle ausrunden, und dann wieder schwächlich und dünn werden, quatschig und stelzbeinig dahinschreiten. Und war doch niemals seine innerste Sprache, in der seine Seele aus ihm redete, sondern immer nur ein wunderbares, blankes, wohlgehütetes und vielgeliebtes Instrument. . . .

Wäre er immer nur ein Sprecher gewesen, man hätte dieses Hohlwerden und Zusammensinken kaum bemerkt. Aber er war geboren, einer vorwiegend geistig angespannten Zeit ihr schauspielerisches Ideal zu geben. Er war geboren, Charaktere im Sinne seiner Zeit gedankenkühn zu durchschauen und zu erklären. Und bei sich selber fing er an, erkannte und gestaltete seinen eigenen Charakter in klarer, reinlicher, schöner Form, edel und durchgeistigt im Sinne seiner Zeit.

Charlotte Wolter. Von Bang.

Charlotte Wolter liebte es, den Tod und die Todesangst zu malen.

Es gibt tragische Schauspieler, die Todesszenen systematisch aus dem Wege gehen. . . .

Charlotte Wolter hingegen malte die Todesszenen breit.

Ihre Kraft kämpfte lange mit dem Tode und sie schwelgte in ihren eigenen Bildern der Todesangst.

Ihre anderen Bühnenbilder waren zum Schlusse oft verblaßt. In den Todesszenen konzentrierte sich bis zum Schluß all ihr künstlerisches Leben.

Der Todesauftritt in Goethes „Götz" wurde Charlotte Wolters Triumph.

Adelheid ist allein und es ist Nacht. Im Nachtgewand erwartet sie Franz, den Knecht, den sie ausgesandt, um seinen Herrn zu töten. Aber er kommt nicht, die Stunden gehen und er kommt nicht, wie sie auch späht.

Da sieht sie aus ihrem Fenster einen Schatten auf dem Berge — einen Schatten, der wächst. Einen Schatten, dessen Schritte keinen Laut geben, aber der wächst.

Sie will nicht sehen, sie versteckt sich hinter dem Vorhang . . . sie wirft sich auf den Boden — aber den Schatten muß sie sehen, den grauenvollen Schatten muß sie sehen, den grauenvollen Schatten.

Sie fällt wieder auf die Knie, aber die Lippen finden keine Gebete. Die Hände verbleiben nicht gefaltet, sondern tasten in der angsterfüllten Luft. . . . Sie will ihn sehen, sie will ihn wieder sehen. . . . Aber sie kann nicht mehr, es liegt wie ein Blei auf ihrem Nacken — —

Da kriecht sie vorwärts, kriecht wie auf bloßen Knien über den Boden hin zum Fenster und stützt das Kinn auf die kalte Brüstung und schreit:

Er ist nicht mehr da, der Schatten, der Schatten.

Und sie springt auf, sie hat die Glieder einer Katze. Auf will sie, alle zusammenrufen. Wie die Tiere, die sich in einer Falle sehen, stürzt sie sinnlos, willenlos, ohne einen Gedanken im Gemach rings herum — unter stöhnendem Schreien.

Bis sie zur Tür hinstürzt. Sie ist verschlossen. Und die? Sie ist verschlossen. Die? Verschlossen.

Und sie schlägt mit den geballten Händen an die verschlossenen Pforten. Sie kratzt verzweifelt an deren Füllungen, so als wollte sie sie mit ihren Nägeln auskratzen. Sie drückt mit ihrem Rücken an sie, als wollte sie sie mit ihrem Gewicht einschlagen.

Dann fließt sie zurück.

Sie weiß nicht mehr, was sie tut. Die Angst hat ihren Blick erstarrt, ihre Züge, ihren Körper. Verzweifelt sucht ihr verwirrter Gedanke nur nach dem Rest einer Rettung, nur nach dem Rest einer Hoffnung.

Da ergreift sie den Armleuchter — sinnlos und will mit den flackernden Lichtern fliehen.

Und ihr Haar steht in Flammen. Sie schreit. Und sie streichelt das brennende Haar mit ihren zitternden Händen und sie legt es wie einen Mantel um ihren nackten Hals — während sie lächelt, ein letztes Lächeln der Wollust, ehe die Stricke der Fehme um ihren Hals fallen.

Mächtiger als dies hat Bühnenkunst nie gewirkt. Ein größeres künstlerisches Bild hat ein menschliches Auge nie geschaut.

Charlotte Wolters Kunst beschwor die Todesangst überall herauf, wo es möglich war.

Ein Beispiel für viele.

Die Ristori ließ ihre Maria mit der Ruhe der Märtyrerin zum Schafott schreiten. Mit verklärtem Blick will sie dieses Schafott besteigen, das für sie nur die Staffel der Jakobsleiter ist.

Charlotte Wolter malt anders. Ihre Maria war im Leben mehr Königin als Christin. Wo die Ristori die entheiligte Kirche apotheosierte, gab die Wolter hier wie immer der Königin von Genius Gnaden das Recht der Legitimität: Maria ist für den Thron geboren und Elisabeth ist ein Bastard des Talents.

Königin ist sie und als Königin will Maria sterben.

Sanft, aber auch herablassend spricht sie die letzten Worte zu ihren Damen, selbst ihre Gebete werden als die einer Gottgesalbten empfunden, die Gottvater am nächsten steht.

Aber plötzlich erschüttert diese Königin in den unwillkürlichen Schauern der Todesangst, die ihre Worte unterbrechen, und sie klammert sich an ihre Damen — die Lebenden um sie, die sterben soll, während der leere Blick verrät, daß der Todesschrecken in ihren Augen lauert.

So spiegelte Charlotte Wolter einmal ums andre die Todesangst, und ihre Kunst kreiste beständig um die Darstellung des siegreichen Feindes: Tod.

Ernst Hartmann. Von Hofmannsthal.

Unendlich leid tut es einem um Hartmann. Es ist in diesem Leid etwas so Persönliches und dabei so Allgemeines, so Öffentlich-Privates, wie es jemand, der

außerhalb der Wiener Atmosphäre aufgewachsen wäre, kaum begreifen könnte. Es ist dies: man weiß nun mit einem Male, daß das Burgtheater, jenes alte, das sich ins neue doch und trotz allem hinüberlebte, nun wirklich gestorben ist. Die Grenze war verschwimmend. Je nachdem man mit härterem oder milderem Blick hinschaute, konnte man etwas von dem alten Glanz um eine gute Vorstellung schimmern sehen. Aber nun erscheint die Grenze ganz hart und scharf gezogen.

Ich suche Hartmann in meinem Gedächtnis und sehe zahllose Gestalten. Lebendig springen sie hervor, sein Clarence und sein Mercutio und sein König Heinrich und sein Leon und seine kleineren Rollen. Sein Franz Lerse, der ganz Einfachheit und Natur war, mit einem diskreten Glanz wie gehämmertes Gold, und seine pompösen Rollen, wie der verarmte Edelmann und die nicht zu vergessenden Episoden, mit denen er den inneren Reichtum Schnitzlerischer Stücke an den Tag zu bringen half, die Rollen im „Grünen Kakadu", den alten Herzog in „Medardus" und dahinter die Flut der anonymen französischen Stücke, aus deren Gedränge sich nur zufällig eine bezaubernde Figur, nein, eine bezaubernde Leistung, eine bezaubernde Gegenwart, eine bezaubernde Schauspielerei entgegenhebt, „der zündende Funke"! Sicherlich, sein Gedächtnis lebt in allen diesen Rollen. Eine reiche, unendlich liebenswürdige Natur wirkte sich in ihnen aus.

Aber an ihm war mehr als alle diese Rollen miteinander. Die Erinnerung an ihn erschöpft sich nicht in Bildern, sie ist am heftigsten in einem Gefühl.

Das Stärkste an ihm war seine Atmosphäre. Es war ein Fluidum um ihn, an das man mit lebhafterer Sehnsucht denkt als an irgend eine einzelne Gestalt.

In ihm war etwas unendlich Verbindliches, Verbindendes, Beziehungsvolles. Vor unserem inneren Auge steht nicht nur seine Geste, sondern auch die Geste seiner Partner. Wir hören seine Stimme nie allein, sondern immer im Dialog. Sein Blick geht hinüber zu anderen Figuren, seine Hände verbinden die Schatten anderer Figuren rastlos mit dem seinigen. Die Hohenfels, die Gabillon gibt ihm eine Replik, zwischen Lachen und Weinen antwortet ihm seine Frau, seine wundervolle Partnerin.

Ja, er war ein entzückend beziehungsvoller Schauspieler, und mit ihm erst stirbt wahrhaft eine Welt, keine wahre Welt und doch keine lügnerische, eine gesteigerte Welt, eine Feiertagswelt. Herzog, Edelmann, Bürger und Bedienter standen droben, alle waren sie pompös und gewinnend, alle waren sie im heimlichen Einverständnis miteinander, und ihr Zusammensein war ein Ganzes, auf dem viel Glanz lag. Man nannte es das Burgtheater.

Fritz Kraftel. Von Speidel.

Kraftel war einer der glänzendsten jugendlichen Heldenliebhaber. Alles an ihm trug die spezifischen Merkmale seines Rollenfaches, so daß man ihn mit Recht das Urbild eines jugendlichen Helden nannte. Er bedurfte nicht erst der Mittel des Darstellungsapparates, um das zu sein, was er zu spielen hatte.



Charlotte Wolter als Maria Stuart.

Photographie.



Charlotte Wolter als Messalina.

Photographie.

Er brauchte sich nur hinzustellen. Er war das Ding selbst, der jugendliche Held an sich. Man erinnert sich seiner kräftigen und doch geschmeidigen Gestalt, seines leuchtenden, blitzenden Auges, seiner lebendigen Bewegungen, die, wenn auch ein wenig zum Tänzerhaften neigend, doch voll männlicher Grazie waren. Dazu gesellte sich sein ungestümes Wesen voll sprühenden Temperaments, eine schmetternde Stimme (hoher Bariton) voll jugendlichen Schmelzes; raketenartig prasselnd, freilich mehr fliegende Hitze als leidenschaftliche Glut, machte sich sein Feuer Luft. Seine Rede ging rasch dahin, wohl etwas überstürzt, aber doch immer deutlich, weil sinngemäß und richtig gesteigert und so voll Schwung, daß sie im Momente des höchsten Affekts hinreißend wirkte. Dieser Schwung war die Quelle aller seiner Vorzüge und Mängel. Er verlieh ihm jenes unsagbare Etwas von Poesie und Idealität, das den modernen Heldenspielern nachgerade abhanden zu kommen scheint, führte ihn aber auch mitunter zum Überschwang, der ans Groteske streifte.

Helene Hartmann. Von Speidel.

Frau Hartmann, mit dem Mädchennamen Schneeberger, erfüllte uns gleich bei ihrem ersten Auftreten mit jenem leise wärmenden, wohltuend anregenden Gefühl, das wir liebenswürdig geschaffenen Naturen gegenüber stets empfinden. Fräulein Schneeberger erinnerte einigermaßen an die unvergeßliche Neumann und ein wenig auch an unsere ruhelose Goßmann. Wie

man es gerade bei den holdesten weiblichen Wesen findet, daß die Sentimentalität und der Schalk Wandnachbarn sind, die durch eine unsichtbar gehende Tapetentür fleißig miteinander verkehren, so trafen wir auch bei Fräulein Schneeberger auf eine glückliche Mischung von empfindsamen, naiven und schalkhaften Elementen. Ihre Stimme, nicht groß, aber sympathisch, besaß einen weichen, warmen Gefühlston, und noch durch die Nase, gerade wie es weiland bei der Neumann der Fall war, wußte sie den Weg zu unseren Herzen zu finden. Unterstützt wurde die Künstlerin durch eine hübsche, treuherzige Gesichtsbildung und eine feingegliederte Gestalt, die eine gewisse Fülle des Leibes nicht ausschloß; schlanke Hände und ein kleiner, intelligenter, man möchte sagen sprechender Fuß vollendeten das Bild dieser angenehmen, anleuchtenden Erscheinung. Mit solcher Begabung und solchen Mitteln, zu denen noch die an die schwäbische Mundart anklingende Sprache kam — sie war ja in Karlsruhe geboren, wo schwäbisches und pfälzisches Wesen einander entgegenkommen — konnte sie sich einem neuen Publikum nicht besser vorstellen, als indem sie das Lorle in „Dorf und Stadt" [Schauspiel von Birch-Pfeiffer] zu ihrer Antrittsrolle wählte. Gleich in der ersten Szene legte sie den Charakter des rührenden Wesens in der feinsten, umsichtigsten Weise an; keiner von den Zügen, die ihm Verlaufe der Handlung stärker hervortreten, blieb unangedeutet: der Flachs war um die Kunkel gebunden, die Künstlerin brauchte, um den reinsten Faden zu

spinnen, nur die Spindel tanzen lassen; die mädchenhaft dämmernde Neigung zu Reinhard; der verschämte Empfang, den sie ihm zu teil werden läßt; der einem tief verletzten kindlichen Gefühle entspringende Tadel, den sie mit holdem Ernst gegen den übermütig scherzenden Maler wendet; das Wachsen ihrer Liebe und wie sie durch einen plötzlichen Schuß, gleich der Aloe, in voller, üppiger Blüte steht — diese ganze Steigerung wurde von Fräulein Schneeberger in zart abgestuften Nuancen, die aus einer vollen künstlerischen Grundempfindung hervorgingen, an uns vorübergeführt. In gleich überzeugender Weise führte sie ihre Rolle von dieser Höhe abwärts. Noch einmal, im Gespräche mit dem Fürsten, leuchtete die treuherzige Natur des Bauernkindes in all ihrer Reinheit auf, dann bricht Lorle, die zu einem bescheidenen Glück geschaffen war, unter der Last eines unglückseligen, von Anbeginn ungesunden Verhältnisses zusammen. Den Schluß des Schauspiels konnte auch Fräulein Schneebergers Talent nicht genießbar machen, denn Frau Birch-Pfeiffer hat hier den sinnvoll aufgeführten Bau Auerbachs gänzlich zerstört und ihm ein elendes dramatisches Notdach aufgesetzt.

Das war im Jahre 1864! Etwa zwei Jahre darauf trat sie ins Burgtheater ein. Wieder war man entzückt von ihrem Naturell, von dieser glücklichen Mischung von Unbefangenheit, Schalkheit und Empfindsamkeit. Ihre Erscheinung hatte an Bedeutsamkeit gewonnen. Ihr Mund, der sich wie frisches Obst

ansah, ihre Nase, die vom Striche der Schönheit mit reizendem Eigensinn abbog, und ihr inniges, rundes Auge, das in der Erregung feucht erglänzte oder wie durch einen Schleier blickte — sie wiederholten äußerlich die Eigenschaften ihrer Seele und auch die Stimme, welche den Ton bald freiließ, bald preßte und schnarrend an den Gaumen quetschte, bald innerlich erzittern machte, auch sie ließ jenen Dreiklang ihres inneren Wesens wiederklingen. Ihre jugendlich volle, etwas gedrungene Gestalt hielt eine gute Mitte zwischen der Schönheit, wie sie im Buche steht und der persönlichen Eigenart, wie sie im Leben gefällt, künstlerisch ist sie viel reicher zu uns zurückgekehrt, als sie von uns geschieden. Und nicht minder erfreulich als dieser Fortschritt war die Erscheinung, daß die selbstbewußte Ausbildung der technischen Mittel die ursprüngliche Frische ihrer Natur nicht gefährden konnte. Die Hand, welche diese wilde Rose von der Hecke gebrochen, hat keinen Tropfen Tau verschüttet. An ihrem ersten Burgtheaterabend spielte sie wieder das Lorle, reifer als damals, aber mit derderselben Innigkeit und Wärme. Ihre Lorle ist typisch geblieben für ihre Vorstellung. Sie hatte hier ihren ganzen Besitz beisammen, den sie, je nachdem die Rolle war, auch teilen und im einzelnen verwenden konnte. Sie trug als Lorle gleichsam drei Blumen in der Hand: Rose, Nelke und Gänseblümchen; aber jede war auch einzeln reizend, wenn die Künstlerin sie uns entgegenhielt, sie an den Busen oder gar hinter das Ohr steckte.



Charlotte Wolter und Joseph Lewinsky in Hebbels „Maria Magdalena".

Photographie.



Fritz Kraftel und Friederike Bognar in Hebbels „Agnes Bernauer“.

Photographie.

Erstaufführungen.

12. April 1850. Von Kompert.

„Der Erbförster", Trauerspiel von Otto Ludwig.

Den Namen des jungen Dramatikers, der gestern zum ersten Male von einem großen Teile unseres Publikums auf dem Theaterzettel gelesen ward, sollte sich die deutsche Kritik merken und in ihr rotes Buch einschreiben. Er nennt sich Otto Ludwig — „aus Eisfeld", wie der Theaterzettel oder der Dichter selbst bescheiden hinzusetzt. Er mochte wohl gefürchtet haben, daß Tauf- und Geschlechtsname als zu klanglose Laute an den Ohren vorüberhuschen würden, weil sie ihm als gar so unbedeutend erschienen und fast dünkt es uns, er wollte die Sache gutmachen, indem er sich eigens den Heimatspaß ausstellte. Beruhige dich, junger, schüchterner Poet! Dein Name wird nicht spurlos verhallen, wenn du nicht selbst ihn in Vergessenheit begraben wirst; deine Sache ist gut und dein Name hat guten Klang; trittst du das nächste Mal, wie wir hoffen, wieder vor uns, so lasse den Heimatsschein in der Heimat, es wird sich in Deutschland keine kritische Brille finden, die das Visum deines Passes wird studieren dürfen.

In Otto Ludwig kommt uns ein ursprüngliches, naturwüchsiges Talent entgegen, es ist fast, als trete er mitten aus der finsteren, geheimnisvollen Pracht des Waldes hervor, in dessen tiefinnerstes Weben er sich hineingelebt; es ist, als ginge Waldduft von ihm aus, jener herbe, aber doch so stärkende Duft,

der vielleicht nur denjenigen unerträglich ist, die ihn den Blumengerüchen in ihren Salons nachsetzen. Es ist dies eine charakteristische Eigentümlichkeit des jungen Dramatikers aus Thüringen, die ihren besonderen Reiz hat, und man darf sie keineswegs vergessen, wenn man ihn richtig beurteilen will.

Man wird dann alle die Härten, all das Ungeschlachte und Ungeheuerliche begreiflich finden, das verletzend und zugleich beirrend in die Augen springt, man wird das haushälterische Umgehen mit schreienden Krafteffekten, diese Unbarmherzigkeit des Dichters mit dem Zuschauer, vor dessen Augen er mit blutigem Messer herumfährt, unbekümmert, ob er Lebensnerven durchschneidet oder nur berührt, man wird mit einem Wort die großen, nackt daliegenden Schwächen und Fehler des Stückes, aber auch seine unendlichen Schönheiten begreiflich finden und sich zuletzt vielleicht für die letzteren entscheiden.

Wir sagen vielleicht, weil der „Erbförster" eine von jenen dramatischen Produktionen ist, bei denen man ebensogut gegen als für Partei nehmen kann, es ist eines jener seltsamen Stücke, das man von Anfang bis zum Ende verdammen kann, dem man von vorhinein jede Berechtigung abzusprechen geneigt ist. Hat man aber einmal dem Dichter die Vollmacht zugestanden, das zu tun und zu lassen, was ihm sein eigentümlicher Genius zu tun geheißen hat, befreit man sich und den Dichter, ihn von der rauhen Schale, sich selbst von der Furcht sich ihr zu nahen, so glänzt einem ein Kern entgegen, wie er seit Jahren an dem

Fruchtbaum der deutschen Dramatik nicht gefunden ward.

Was dem Stücke den eigentümlichsten Reiz verleiht, ist die Lokalfarbe der düsteren Waldespracht, in der es lebt. Die finsteren Tannen des Thüringer Waldes werfen ihren Schatten lang und breit darüber und es ist fast, als könnte es nur wieder unter diesen Tannen gespielt werden. Sein Hauptvorzug aber ist die Diktion, die, eigentümlich, bizarr, in kurzen Anläufen, namentlich aus dem Munde des Försters, jeder Gestalt das ihr gebührende Leben verleiht. Sie ist fast zu knorrig und derb, und es gehört auch die deutsche Sprache dazu, mit solchen Redeformen nicht Schiffbruch zu leiden. . . .

Die Darstellung des Stückes war eine höchst gelungene. Man muß den Förster durch Herrn Anschütz gespielt sehen, um Dichter und Mimen zugleich bewundern zu können. Es war eine große Leistung, wie sie über die Bretter des Burgtheaters so bald nicht schreiten dürfte. Ton, Haltung, Spiel, bis in die kleinste Kleinigkeit berechnet, machen es dem Worte unmöglich, in eine nähere Analyse einzugehen. Auch die Besetzung der übrigen Partien war eine sehr sorgfältige, das Zusammenspiel ein sehr fleißiges. Herr La Roche gab die etwas im Halbdunkel gehaltene Figur des Weiler mit jener Zurückhaltung, die, echt künstlerisch, sich nicht vordrängen will, Herr Dawison den Andres mit erschütternder Kraft, Herr Devrient den Robert mit Wärme, Frau Koberwein die Tochter des Försters mild und gefühlvoll. Die Figur

der Försterin ist zu unbestimmt gehalten, als daß Frau Haitzinger wirksam werden könnte. Köstlich war die Episode des Wilddiebes durch Herrn Beckmann dargestellt.

Und das Resultat der ersten Aufführung? Wir wüßten es nicht genau anzugeben. Das Stück in seiner erschütternden Wirkung, in seiner nackten, dem Leben gleichsam auf den Leib rückenden Wahrheit, selbst mit seinem auf die Spitze getriebenen Thema beirrt den Zuschauern mehr als es ihn erhebt. Es ist eines jener vollblütigen Stücke, deren Gesundheit einem etwas weichgestimmten Publikum zuweilen gefällt. Eine wiederholte Aufführung dürfte es erst in die rechte Beleuchtung bringen. Der artistischen Direktion des Burgtheaters sind wir für die Bekanntschaft mit einem zukunftverheißenden Talente zu vielem Danke verpflichtet.

20. Januar 1854. Von Hebbel.

„Magellone" (Genoveva), Trauerspiel von Friedrich Hebbel.

Am 13. September 1840 begann ich die Genoveva, schrieb aber zugleich in mein Tagebuch: es wird wohl kein Drama fürs Theater. Gestern kam sie zum erstenmal zur Darstellung und der Erfolg war noch größer wie bei der Judith. Nach jedem Akt wurde ich gerufen und zum Schlusse zweimal. Auch der Kaiser war anwesend und blieb, was er bei Trauerspielen fast nie tut, bis zum Schluß.

19. Februar 1863. Von Hebbel.

„Die Nibelungen", deutsches Trauerspiel von Friedrich Hebbel.

Brief Hebbels an Julius Campe.

Lieber Campe!

Hiebei übersende ich Ihnen ein possierliches Document, nämlich einen Theater-Zettel. Wir hatten gestern, wie Sie aus demselben entnehmen werden, die dritte Vorstellung der Nibelungen und diese ist hier für jedes Drama entscheidend. Nun, die Würfel sind zu meinen Gunsten gefallen, und da Sie Mit-Vater des Kindes sind, so werden Sie Sich mit mir darüber freuen, daß es sich tapfer hält. Das Haus war zum Erdrücken voll, für schweres Geld schon um zehn Uhr kein Sitz mehr zu haben, und eine Andacht bis zum letzten Wort, wie in der Kirche. Auch für die nächste Vorstellung, die am Sonnabend Statt findet, ist schon Alles verkauft, so daß die Fremden in den Gasthöfen mich durch die Lohnbedienten bestürmen, als ob ich mit an der Cassa säße und Wucher mit den Billetten triebe. Genug, es ist ein Lärm, wie vor zwölf Jahren bei der Judith, die Herr von Holbein, um es nebenbei zu bemerken, bei der Censur des Militair-Gouverneurs, des Generals Welden, dadurch durchbrachte, daß er vorgab, der Holofernes sey zu Ehren des Fürsten Windischgrätz gedichtet und die Belagerung Bethulias (buchstäblich) bedeute die Belagerung Wien's. Sogar die Mutter des Kaisers, die Erz-

herzogin Sophie, ließ mir gestern Abend die größten Complimente sagen; was wollen wir mehr?

Diesen Erfolg verdanken die Nibelungen sich selbst, nicht etwa den Bemühungen der Journale. Diese haben im Gegentheil, mit Ausnahme des Fremdenblattes, Alles gethan, ihn zu verhindern oder doch abzuschwächen. Ich bin zwar einmal wieder das „gewaltigste Genie der Gegenwart", ich brüte, wie „der Adler in den Wolken, über dem Geheimnis der Welt", ich habe „für alle Zeiten" geschrieben u. s. w. Aber für die Bühne sollte das Werk nun wieder durchaus nicht seyn, ja Herr Emil Kuh, ein Mensch, der zehn Jahre lang in meinem Hause alles Gute genossen und mir dann nach dem alten Sprichwort seinen Dank in St—k abgetragen hat, warnte am Tage der Aufführung durch einen großen Artikel in der Presse indirekt vor dem Besuch des Theaters. Nichtsdestoweniger wurde ich am ersten Abend neun Mal gerufen, am zweiten fünf Mal und am dritten ein Mal, NB. ohne ein einziges Mal zu kommen. Damit ist nun wohl der Beweis geliefert, daß die Nibelungen nicht bloß die Literatur, sondern auch das Repertoire um ein Drama bereichert haben, und es würde zur Förderung der Sache dienen, wenn irgend ein Hamburger Blatt, z. B. die Reform, diese Thatsache gehörig betonte....

Freundschaftlichst

Wien, d. 24. Feber 1863

Ihr

Fr. Hebbel.

Direktion Dingelstedt.
(1870—1881)

Allgemeines.

1870 bis 1881. Von Wilbrandt.

Der dekorative Sinn hatte in Dingelstedt die Übermacht bis zum letzten Tag; ihm lag nie das Wort so sehr wie das Bild am Herzen. Ja seine Vorliebe war so stark, daß er sich nie davor scheute, die Sprecher auf der Probe zu unterbrechen, wenn irgend eine dekorative Einzelheit seinem Auge mißfiel, und daß die Schauspieler allemal warten mußten, bis er diese Einzelheit mit seiner majestätischen Ruhe und Breite umgeschaffen hatte; das hinterdrein und ohne die Schauspieler zu tun, fiel ihm nicht ein. Auf einer Probe, der ich im Parkett beiwohnte — welches Stück es war, entsinne ich mich nicht — lag rückwärts erhöht, ein ganzes Häuflein Gefallener; Dingelstedt unterbrach den, der eben auf der Bühne sprach, weil ihm etwas im „Bild" mißfiel, und vertiefte sich in eine längere Besprechung mit Maler, Regisseur und Theatermeister. Der Sprecher und die Gefallenen warteten; Minute auf Minute verging. Endlich warf Dingelstedt ein Wort nach hinten hin: die Herrschaften langweilten sich wohl bereits. Baumeister, einer der Toten, schlagfertig wie gewöhnlich, rief zurück: „Wir stinken schon!"

Selbstverständlich wirkte der Geschmack eines so hochbegabten Direktors bildend ein, auch ohne viele Worte. Übertriebenes, allzu Derbes, Plumpes konnte unter seinen Augen nicht gedeihen. Dann seine Bearbeitungen der Shakespeareschen Königsdramen, der „Antonius und Kleopatra" (wenn er auch, nach meinem Gefühl, oft an Shakespeare gesündigt hat) gaben den Schauspielern große neue Aufgaben und einen weiteren Blick ins Land der Poesie. Sein „Sturm", sein „Wintermärchen", sein „Götz" warfen alle einen jungen Glanz in das alte Haus.

Dazu rechne man den eigentümlichen Zauber seines höchst zusammengesetzten, mit Esprit getränkten, mit Frivolität, ja man möchte sagen mit Diabolischem gewürzten, aber auch mit Honig vom Hymettos und mit Quellwasser vom Parnaß genährten Ich. Die Burgschauspieler konnten nie vergessen, daß ein Mann von Geist sie regierte. Er regierte auch mit fester Hand. Er war vielleicht der beste Finanzmann unter allen Direktoren des Burgtheaters; wie es ihm denn wohl auch Freude machte, dies als seine „eigentliche Stärke" zu rühmen. Sein gern ironisches Verhältnis zu Welt und Menschen ward durch seinen Witz gewissermaßen gerechtfertigt: man fühlte ein organisches Verhängnis darin.



Ernst und Helene Hartmann.

Privatbesitz. Gemälde von Horovitz.



Robert als König Ödipus.

Historisches Museum der Stadt Wien. Photographie.

Schauspieler.

Friedrich Mitterwurzer. Von Hofmannsthal.

Er losch auf einmal aus so wie ein Licht.
Wir trugen alle wie von einem Blitz
Den Widerschein als Blässe im Gesicht.

Er fiel: da fielen alle Puppen hin,
In deren Adern er sein Lebensblut
Gegossen hatte, lautlos starben sie,
Und wo er lag, da lag ein Haufen Leichen,
Wüst hingestreckt: das Knie von einem Säufer
In eines Königs Aug' gedrückt, Don Philipp
Mit Caliban als Alp um seinen Hals,
Und jeder tot.

Da wußten wir, wer uns gestorben war:
Der Zauberer, der große, große Gaukler!
Und aus den Häusern traten wir heraus
Und fingen an zu reden, wer er war.
Wer aber war er, und wer war er nicht?

Er kroch von einer Larve in die andere,
Sprang aus des Vaters in des Sohnes Leib
Und tauschte wie Gewänder die Gestalten.
Mit Schwertern, die er kreisen ließ so schnell,
Daß niemand ihre Klinge funkeln sah,
Hieb er sich selbst in Stücke: Jago war
Vielleicht das eine, und die andere Hälfte
Gab einen süßen Narren oder Träumer.
Sein ganzer Leib war wie der Zauberschleier,
In dessen Falten alle Dinge wohnen:
Er holte Tiere aus sich selbst hervor:
Das Schaf, den Löwen, einen dummen Teufel

Und einen schrecklichen, und den, und jenen,
Und dich und mich. Sein ganzer Leib war glühend
Von innerlichem Schicksal durch und durch,
Wie Kohle glühend, und er lebte drin
Und sah auf uns, die wir in Häusern wohnen,
Mit jenem undurchdringlich fremden Blick
Des Salamanders, der im Feuer wohnt.

Er war ein wilder König. Um die Hüften
Trug er wie bunte Muscheln aufgereiht
Die Wahrheit und die Lüge von uns allen.
In seinen Augen flogen unsre Träume
Vorüber, wie von Scharen wilder Vögel
Das Spiegelbild in einem tiefen Wasser.

Hier trat er her, auf eben diesen Fleck,
Wo ich jetzt steh', und wie im Tritonshorn
Der Lärm des Meeres eingefangen ist,
So war in ihm die Stimme alles Lebens:
Er wurde groß. Er war der ganze Wald,
Er war das Land, durch das die Straßen laufen.
Mit Augen wie die Kinder saßen wir
Und sahn an ihm hinauf wie an den Hängen
Von einem großen Berg: in seinem Mund
War eine Bucht, drin brandete das Meer.

Denn in ihm war etwas, das viele Türen
Aufschloß und viele Räume überflog:
Gewalt des Lebens, diese war in ihm.
Und über ihn bekam der Tod Gewalt!
Blies aus die Augen, deren innrer Kern
Bedeckt war mit geheimnisvollen Zeichen,
Erwürgte in der Kehle tausend Stimmen
Und tötete den Leib, der Glied für Glied
Beladen war mit ungebornem Leben.

Hier stand er. Wann kommt einer, der ihm gleicht?
Ein Geist, der uns das Labyrinth der Brust
Bevölkert mit verständlichen Gestalten,
Erschließt aufs neu zu schauerlicher Lust?
Die er uns gab, wir konnten sie nicht halten
Und starren nun bei seines Namens Klang
Hinab den Abgrund, der sie uns verschlang.

Stella Hohenfels. Von Rittner.

Sie ist — in der Stimme, in der Bewegung, in der Erscheinung — die Musik des Burgtheaters. Wer musikalisch ist, hat Stella Hohenfels erlebt. Den anderen kann man sie nicht leicht in die Verstandessprache übersetzen. Ihr erstes Wiener Publikum feiert eben das vierzigjährige Jubiläum — so könnte man das heutige Fest der Hohenfels bezeichnen; sie hat aber noch ein zweites und drittes — sie hat ein ganz junges Publikum, das die Melodie ihres Wesens hört und liebt wie das erste.

Diese Melodie ist weibliche Empfindung. Und sie ist auch die ideale Weiblichkeit des Burgtheaters. Im älteren und heutigen Repertoire vertritt sie die Romantik der schönen Frauenpsyche. Von der Iphigenie bis zur Monna Vanna bezwingt sie mit dem Heroismus des „schwachen Geschlechtes" männliche Logik, männlichen Geist, männliche Gesetze. Und wer für ihre Schönheit (im weitesten Sinne) Gehör hat, der kann diese nur wieder durch Kunst ausdrücken.

Sie wurde die Frau eines solchen Künstlers — ihres besten, genialen Verstehers. Alfred Baron Berger, dieses Österreichers in Überlebensgröße, mit

typisch wienerischer Begabung für das Theater, erkannte in ihr einen neuen Bühnenwert, einen Wert von großer Bedeutung. Und wie es ihm gegeben war, das Unaussprechliche der Kulissenwelt auszusprechen ohne es dadurch zu vernichten, so wirkte sie, des Theaters verkörpertes Geheimnis, zugleich auch wie dessen hellste Bewußtheit und Klarheit.

Wie eine Märchenpuppe, hellblond und blauäugig, die im Spiel ganz Seele wird, mächtig den Zuschauer überrumpelt, bezaubert, erschüttert — so wirkt sie auf mich; ein Symbol des Wunders „Bühnenmensch", ein Symbol des Ursprunges und des rätselhaften Zweckes des Theaters. Eine von den Autochthonen der Bühne, dieser anderen Natur. Eine von jenen, die gleichsam nur den halbwirklichen Boden des Theaters zur Heimat haben; die allabendlich, wenn der Vorhang aufgeht, immer wieder neu zur Welt kommen und so natürlich in der künstlichen Welt atmen, daß sie stets nur leben, nie zu leben scheinen. So kommt sie mir vor; ein Geschöpf der unendlichen Illusionswelt der Bühne. Sie motiviert die Echtheit der von ihr verkörperten dichterischen Träume durch ihr bloßes Sein auf den Brettern, die für sie wirklich nicht bloß figürlich „die Welt bedeuten". Ihr dem Zuschauer voll und ganz zugewendetes Antlitz überzeugt so stark, so augenblicklich wie ein strahlendes Kindergesicht.

Dies blonde, blaue „en face" der Hohenfels scheint mir für sie sehr charakteristisch. Ich vermag mir sie nicht anders zu denken; so wie ich die Wolter

immer nur im Profil vor meinem Geiste sehe. Es handelt sich hier nicht um Posen, sondern um grundlegende innere Merkmale. Vielleicht sind „en face" und „im Profil" zwei verschiedene seelische Sphären, künstlerische Organisationen. Das Profil dünkt mir, kennzeichnet die dunkle Heldin der Tat, und . . . Stella Hohenfels ist die lichte Heldin der Empfindung. Sie verkörpert die Nachtwandlerinnen, Dienerinnen und Märtyrerinnen der Gefühlswahrheit. In dem ungeheuren Dschungel weiblicher Sentimente gibt es für sie keine Gegend, die nicht ihre Heimat wäre. Und ihre Frauen haben immer etwas vom Kinde, das mit den Augen sein Innerstes verrät — unbedingt verraten muß. Und auch in dem phantastischen Reiche junger, kaum flügge gewordener Seelen, wie in dem verklärten Alltag einer „Hannele" gibt es keinen Ton, kein Licht, keinen Duft" — nichts wahrhaft Lebendiges, das nicht die Hohenfels mit ihrer Musik auf ihre eigene, vorher nie gewesene Art den Musikalischen vermittelt hätte.

Diese Musik gehört wohl nicht zur letzten „Moderne" in des Wortes ganz verruchter Bedeutung, doch von allem Anfang an war es neue Musik. Sie begann mit einem glockenhellen, farbenfrohen Scherzo — „Georg" im „Götz von Berlichingen" war der Frühling ihres Wiener Ruhms — und in der „Eleonore" kam sie zu ihrem prächtigsten Glanz, erreichte ihre süße goldene Sommerreife. Die Musik war neu, denn von allem Anfang an spielte die Hohenfels sich selbst — immer nur die eigene Persönlichkeit — also

etwas, das ihr niemand vorgespielt haben konnte — niemand ihr nachspielen wird und darf.

So ist sie doch die heutige Schauspielerin par excellence. Wie die Duse (mit der sie noch die Melodik gemeinsam hat) spielt sie ihre subjektivste blutigste Wahrheit. So mußte sie bei ihren ersten Schritten — da noch Routine und Konvention auf den Bühnen herrschten, ganz erschreckend neu, ja umstürzlerisch gewirkt haben. Heute ist die Revolution vorbei; es bleibt die Musik.

Und die „Musik" macht sie schließlich zur repräsentativen Wiener Schauspielerin. Sie ist nicht Österreicherin und doch die typische Vertreterin der künstlerischen Zone unseres zwischen Süd und Nord, zwischen Lachen und Weinen, zwischen Tag und Traum gelegenen Staates. Sie kam ja in Florenz zur Welt, wurde in Paris erzogen, betrat in Deutschland zum erstenmal die Bühne. Und vielleicht ist sie italienisch in der Stimme, deutsch in ihrem Geiste, französisch in ihrer rosig puppenhaften inneren und äußeren Grazie. Oder ganz kurz noch einmal: sie ist Wienerin.

Emmerich Robert. Von Bahr.

Was wir heute einen Schauspieler nennen, ist er niemals gewesen. Sich zu verändern, dem Sinne und der Gestalt nach fremdes Wesen anzunehmen, sich selber zu verleugnen, um ein anderer zu werden, war ihm versagt. Er war kein Instrument der Dichter, immer hat er nur sich selbst gespielt. Er war nicht Hamlet, war nicht Antonius, versuchte es gar nicht

zu scheinen, er war Robert. Durch alle Gestalten, die er gab, drang die schwarze Flamme seines Wesens, durch alle Worte, die er sprach, sein sonderbarer Klang, so fremd, so seltsam, so von jenseits durch. Sich selbst nur stellte er dar, sich selbst drückte er immer aus, immer nur sich selbst, aber mit welcher Kunst! Welchen Sprecher haben wir an ihm verloren! In den paar trüben ächzenden und wie gesprungenen Tönen seiner müden Kehle war so viel Schmerz des Stolzen, Gram und Ekel aufgehäuft, daß wir durch sie über alles, was uns droht, erschraken; und im Kampf seiner vehementen und zuckenden Gebärden war mehr Verheißung von Größe, als oft die Worte der Poeten haben. Schwarze Bäche rannen von seinem Munde, seine Hände wurden zu Krallen und wir wunderten uns fast, daß nicht plötzlich Feuer aus seinem Mantel schlug. Wir hatten den Dichter vergessen, wir dachten an die Rollen nicht mehr, aber wir sahen, betroffen und erschüttert, die finstere Macht seiner Natur an. Dies war ein großes Schauspiel, das nicht in uns verlöschen wird.

Josefine Wessely. Von Weilen.

Wienerisch war die Art ihrer Grazie: die Gestalt war nicht zierlich, aber ebenmäßig, die Hände und Füße sogar etwas derb. Gesundheit lag über dem ganzen Körper, der dabei doch nichts Robustes an sich hatte. Die schönen Linien des Kopfes, der frische Mund war beherrscht von großen, einfach sinnigen Augen, die träumen und lachen konnten. Noch heute tragen

unsere Fünfguldennoten ihr Abbild, zu dem sie dem Künstler saß. Ihr Gang war kein Schweben, aber ein tüchtiges Schreiten. Sie war mädchenhaft, aber sie hatte zugleich den Reiz einer Frau. Wienerisch war die Stimme; großen Anstrengungen nicht gewachsen, leicht übermüdet, fand sie die milden Töne der Heiterkeit wie des Schmerzes am besten. Und diese Ausdrucksmittel waren vollständig der Stimmung, die sie zu vermitteln hatte, angepaßt. Josefine Wessely war die echteste Sentimentale, die sich denken ließ: rührend bis zu Tränen in ihrer Tragik, ebenso wie in ihrem echten Humor. Die ersten Szenen des Klärchens und des Gretchens können nicht schlichter, ergreifender gespielt werden, sie verstand herzerschütternd zu leiden als Marie im „Clavigo", aber auch eine Lustspielrolle, wie die Edrita in „Weh' dem, der lügt", mit einer Frische durchzuführen, die wie Luft des Wienerwaldes entgegenwehte. In dieser schönen leichten Mischung von Sentimentalität und Laune war sie das echte Wiener Kind, in ihrer Melitta hätte der Dichter gefunden, was er sich in dieser Wiener Griechin geträumt.

So nahm sie das Wiener Publikum als die ihrige gleich in Anspruch. Es ließ sich durch strenge Kritiken, die zum Teile ihre Mängel damals mehr ahnten als wußten, sie aber allzu scharf betonten, nicht irremachen. Man freute sich an allem, was sie brachte, mochte sie in einer Julia, einer Isabel im „Richter von Zalamea" nicht ausreichen, so entschuldigte sie vollauf wieder mit einer Kreusa in der „Medea",



Josephine Wessely als Denise.

Photographie.



Kulissenprobe im alten Burgtheater.

Historisches Museum der Stadt Wien. Photographie.

einer Thekla im „Wallenstein", einer Preciosa, einer Desdemona und Cordelia.

Hugo Thimig. Von Glücksmann.

In einem Alter, da andere noch auf der Schulbank sitzen, durfte er die blühende Jugend, die er hatte, schon künstlerisch verwerten. Er spielte die schüchternen Jünglinge, die noch zu keinem Selbstvertrauen gelangt sind, die Naturburschen, die von der Kultur noch nicht ihrer Natur beraubt sind, die zaghaften Liebhaber, deren Herz zum erstenmal spricht und die für diese Sprache noch um den Ausdruck ringen. Als diese Gestalten seine Aufgabe bildeten, da war er gewiß auch noch, was er zu scheinen hatte, aber seine Kunst war schon so reif, daß er auch schien, der er war. Wenn man an die tiefen Wirkungen seiner Rollen zurückdenkt, so muß man sich sagen, daß Thimig eigentlich nie ein Anfänger gewesen. Sein Talent war sogleich auf den rechten Weg geraten und ging diesen mit dem Bewußtsein, daß es sein Weg sei. Seine Fortschritte bestanden einfach in der naturgemäßen Erweiterung seines Faches, nicht in einer Vertiefung oder Bereicherung seiner Mittel, in einer Vervollkommnung seiner Technik oder einer neuen Offenbarung des künstlerischen Geistes. Einige Shakespearesche Staffagefiguren von ergötzlicher Drolligkeit, darunter insbesondere ein paar Diener, die mit Verschmitztheit dumm sind und mit Dummheit verschmitzt, dann ein Schüler im „Faust", eine seiner feinsten Leistungen, sind wohl alles, was er aus seiner

Vergangenheit mit herübergebracht hat. Seine Rollen gehören leider in ihrer Masse jener leichtesten Komödienware an, die ein ephemeres Sein hat, von der kaum der Titel im Gedächtnis haftet, geschweige denn der Inhalt und an die man eben nur durch den unverwischbaren Eindruck einer vom Schauspieler mit Leben von seinem Leben erfüllten Gestalt zurückerinnert wird. Hugo Thimig schaut auf eine lange Galerie solcher verschwundener Meisterrollen hin. Insoweit sie die bedauerliche Vergeudung kunstgeweihter schauspielerischer Arbeit an die mit dem Schicksalsmal der Vergänglichkeit geborene Handwerksdramatik bedeuten, die unsere Bühnenleiter noch immer nicht energisch genug von ihren Türen weisen mögen, wollten wir sie nicht aus ihren Grüften beschwören, wenn wir gleich den an sie gesetzten Künstlerschweiß bedauern. Aber wir finden da auch Bilder von geheiligtem Ewigkeitsguß, die man nicht um einer aufzuckenden Laune des Publikums willen oder weil ein Besetzungsversuch mißglückt ist, zu den Toten werfen durfte. Von solchen Schicksalen mußten Dichtungen ausgeschlossen werden, wie Euripides' göttlich-freches Satyrspiel „Der Cyklop", darin Thimig schon vor fünfzehn Jahren, als altmythologischer Gamin im Bocksfell und Hörnern von Fels zu Fels voltigierend, eine künstliche Vorstudie gab zu seinem Waldschratt in Gerhart Hauptmanns „Versunkene Glocke", einer echten Böcklin-Figur, nicht zu übertreffen in dem sprühenden Darstellungswitz, mit dem er die pantomimischen Allotria des bockbeinigen Gesellen

produziert und seine derbe Lüsternheit versinnlicht — wie Calderons „Arzt seiner Ehre", der allein um Thimigs schalkhaft-graziös-innigen Coquins willen eine Sehenswürdigkeit war, ebenso wie um seines köstlichen pfiffigen Bauerntöpels Aubin willen Lope de Vegas Lustspiel „König und Bauer", wie seiner wahrhaft ansteckend lustigen Verkörperung der originellen Titelrolle wegen Gogols satirische Komödie „Der Revisor" — und wie endlich — um diese kurze Revue von einer Auferstehung würdigen verlorenen Kunst zu schließen — Goldonis Harlekiniade „Der Diener zweier Herren", dessen Titelrolle (Trufaldino) unser Künstler mit einer geradezu bewunderungswürdigen Behendigkeit des Leibes und des Geistes auf die Beine stellte, nein, nicht stellte, sondern mit quecksilbernem Leben füllte, ein längst vermodertes Genre, das unsere Urväter ergötzt hat, mit wahrhafter Schöpferkraft erweckend uns durch tausend kleine Züge innerer und äußerer Art dem modernen Empfinden näherrückend. Mit Recht hat Anton Bettelheim diese Gestaltung als einen Gipfelpunkt der neuen deutschen Schauspielkunst bezeichnet. Und wir sollen nicht wünschen, sie wiederzusehen? Wir empfinden darnach die glühendste Sehnsucht.

Aber Hugo Thimig ist reich im Gegenwärtigen, daß ihm um das Vergangene gewiß nicht so bange ist wie uns. Er ist der lustigste Geist des Burgtheaters und der unversiegbare Quell seines Humors, seiner fröhlichen Gestaltungskraft ist das Lebenselement des ganzen heiteren Repertoires.

Erstaufführungen.

14. Dezember 1874. Von Uhl.

„Arria und Messalina", Trauerspiel von Wilbrandt.

Über den Erfolg haben wir ... das Allergünstigste zu berichten, er gestaltete sich zu einem wahren Triumphe für Dichter und Darsteller, wobei der erstere nach jedem Aktschluß mit mehrfachem stürmischem Hervorruf ausgezeichnet wurde, welchen er selbst dankend entgegennahm. Dankbar kann aber auch Herr Wilbrandt in der Tat den Darstellern sowohl als der Leitung der Bühne sein, denn alle ließen sich's nach besten Kräften und mit sichtlicher Liebe für die Sache angelegen sein, das schöne Werk zu würdiger Geltung zu bringen. Fräulein Wolter gab als Messalina eine Prachtleistung, überraschend selbst bei einer Künstlerin, die uns doch bei jeder neuen Schöpfung an Überraschungen gewöhnt hat. Ihrem genialen Instinkte, womit sie sogleich den richtigen Ton traf, ist zum nicht geringsten Teile die glänzende Bühnenfähigkeit Messalinens zuzuschreiben. Dabei entfaltete sie einen wahrhaft messalinischen Gewänderprunk, der sie auch wahrhaft königlich zur Geltung zu bringen verstand, so daß, die Jugendlichkeit des goldhellen Haares und der Erscheinung mithelfend, das Ganze eine wirklich berückende Illusion darbot.

Viel Lobenswertes können wir sodann auch von der Arria der Frau Straßmann sagen, welche besonders im dritten und vierten Akte sich mit erfreu-

lichem Erfolge auf der Höhe ihrer Aufgabe behauptete. Ihr „Abgott" Cäcina Pätus wurde von Herrn Hallenstein mit einem schlichten, warmen Zuge gespielt, welcher dem kranken Helden wirklich etwas Großes verlieh. Die ziemlich undankbare Rolle des schönen Gajus Silius war Herrn Mitterwurzer zugefallen, der bestmöglichst daraus machte, was eben aus einem goldpappendeckelnen Frauengünstling der Art zu machen ist. Herr Kraftel schien uns seinen Marcus Pätus gleich anfangs allzu naiv-schüchtern angelegt zu haben, weshalb er sich später nicht so recht in den Ton hineinzufinden vermochte. Die übrigen Rollen: der falsche Biedermann Calpurnian, Narciß, der Freigelassene, der schöngeistige Palastnarr Vettius Valens und der Senator Barea Soranus befanden sich in den Meisterhänden der Herren Förster, Gabillon, Lewinsky und Baumeister. Ausstattung und Inszenierung verdienen das beste Lob.

Direktion Wilbrandt.

(1881—1887)

Allgemeines.

1881—1887. Von Berger.

Mehr, weit mehr als das heutige Geschlecht weiß, verdankt das Burgtheater Wilbrandt, nicht nur dem Dichter, der durch allerlei Umstände von der Bühne, die er einst beherrschte, verschwunden ist, auch dem Direktor. Er war der erste wirkliche Dichter, der diese Bühne geleitet hat, und das zarte und edle poetische Fluidum, daß von seiner geisterfüllten Persönlichkeit ausging, ist wie ein köstliches Aroma noch lange im Hause verblieben, wirkt in denen, die seinen Einfluß noch erlebt haben, sogar noch heute nach. Aber auch im einzelnen, wie viel hat Wilbrandt dem Burgtheater gegeben! Den „Ödipus", die „Elektra" hat er für die moderne Bühne erobert als poetischer Dramaturg und als Regisseur, der „Richter von Zalamea" ist durch ihn sicheres Eigentum des Burgtheaters und der Deutschen Bühne geworden, er hat den ganzen „Faust" in einer von keinem Nachfolger erreichten Bearbeitung, wie nur ein Dichter sie schaffen konnte, uns geschenkt. Den Baumeister der letzten zwanzig Jahre, auch den hat erst Wilbrandt ans Licht hervorgeholt, das Talent der Hohenfels hat er aus dem halben Aschenbrödeldasein, das es bis dahin hatte führen müssen, erlöst und es in seinem Glanze gezeigt.

Das Repertoire des Burgtheaters war zu keiner Zeit abwechslungsreicher, vielseitiger, dem Edelsten dienstbarer, als unter Wildbrandts Direktion: „Ödipus", „Elektra", „Der Cyclop", „Der Richter von Zalamea", „Dame Kobold", „Der Arzt seiner Ehre", die Faust- und Wallenstein-Trilogie, „Coriolan", „Was Ihr wollt", „Viel Lärm um nichts", diese und andere Meisterwerke der klassischen Literatur vergegenwärtigte Wilbrandt, von trefflichen Regisseuren und Darstellern unterstützt, in mustergültigen Aufführungen. Daneben ließ er als „vergänglich Lebendige" Dumas und Sardou, Doczi und Nissel, Lindau und Triesch, Blumenthal und Moser, Turgenjew und Gogol zur Geltung kommen. Als „Stiefvater" erwies sich Wilbrandt nur den eigenen Kindern gegenüber: sein „Ohlerich", „Der Maler", die „Vermählten", „Jugendliebe" und „Unerreichbar" — mit das Feinste, was das neuere deutsche Lustspiel hervorgebracht, erschienen viel zu selten: einzig und allein durch Wilbrandts Schuld. Dagegen war es keineswegs sein Fehler, wenn die Meister der Volksdichtung, Raimund und Anzengruber, nicht in der Burg gespielt wurden; sein Versuch, den „Verschwender" auf der Hofbühne einzubürgern, wurde von der Kritik abgelehnt. Nicht für immer.

Die außerordentliche Fülle neuer Stücke bot den Darstellern neue Aufgaben in Hülle; es ist der einzige Tadel, den wir gegen Wilbrandts Leitung vorbringen, daß er fast durchwegs mit den von Laube und

Dingelstedt engagierten Kräften arbeitete; neue Talente hat er kaum entdeckt; die Damen Barsescu, Formes und Reinhold sowie Herr Reimers haben ihre Proben noch zu erbringen. Mit welch feinem Kennerblick hat Wilbrandt aber die ausgezeichneten Alten zu neuen Rollen und Fächern herangezogen: vor seiner Direktion galt Baumeister nur als vortrefflicher Naturbursche, heute, nach seinem Pedro Crespo, gilt er als der besten einer unter den deutschen Heldenvätern. Und mit welcher Milde und Güte hat Wilbrandt das Schauspielervölkchen regiert. Da war nichts von dem „kurzen Imperativ", den noch Schiller dem Weimaraner Direktor Goethe im Verkehr mit den Komödianten anempfahl; da gab es auch nicht das Schaukelsystem zwischen Kuchen und Knüppel, das Laube, als richtiger Zigeunerhauptmann, seinen Leuten gegenüber beliebte; ebensowenig verfingen die Vorschläge Speidels, der den Prinzipal am liebsten wie einen Tierbändiger, mit Peitsche und Pistole, hätte dreinfahren sehen. Wilbrandt war und blieb als Direktor, was er allezeit gewesen: ein hochsinniger, ideal angelegter Künstler. Er wirkte nur durch die Macht seiner Persönlichkeit, und das so segensreich als möglich. All das häßliche Geklätsche und Geträtsche, das Intrigieren und Ambieren, das unter Dingelstedt-Mephisto vom Chef so behaglich gepflegt wurde, kam unter Wilbrandt außer Übung. Der Wahrheit zu Ehren muß allerdings hinzugefügt werden, daß die Regisseure des Burgtheaters, Sonnenthal, Gabillon, Hartmann, Lewinsky, Männer



Adolph Wilbrandt.

K. u. k. Hofbibliothek.

Lithographie von F. Würbel.



Seitenansicht des alten Burgtheaters mit der sogenannten Rondelle der Hofburg.

K. u. k. Familien-Fideikommißbibliothek. Aquarell.

sind, die jedem Stande zur Ehre gereichen würden. Und ihr Beispiel sowie die tadellose Lebensführung der meisten Mitglieder des Burgtheaters, die hochgeachtete soziale Stellung, welche sie in Wien einnahmen, macht es einem Direktor leicht, lediglich das Ehrgefühl, den Gemeinsinn seiner Leute anzurufen.

Erstaufführungen.

2., 3. und 4. Januar 1883. Von Wilbrandt.

„Faust", der Tragödie erster und zweiter Teil.

Als ich mich entschlossen hatte, Burgtheaterdirektor zu werden, war einer meiner ersten Träume: der ganze „Faust"! Nicht als eine Art von Ausstattungsstück mit unendlicher Musik, wie man sie in Dresden gespielt, auch nicht in der seltsamen, mutwilligen Neunteilung des Bühnenaufbaues, in die ihn Otto Devrient hineingezwängt hatte, sondern auf unserer heutigen Bühne und nur mit der sachlich geforderten „Pracht", nur mit der ausdrücklich vorgeschriebenen Musik. Aber auch nicht wie irgend ein anderes Bühnenwerk eines großen Meisters, für den Alltagsbedarf, sondern als eine Welt für sich, gleichsam ein Festspiel der deutschen Nation. Meine Meinung war, wie ich hernach in einem Rundschreiben an das Gesamtpersonal des Burgtheaters sagte, „dem Repertoire diese größte vaterländische Dichtung, diesen Triumph der deutschen Kunst und des deutschen Geistes, in ihrer ganzen Entwicklung einzuverleiben, damit sie fortan von der Bühne herab,

versinnlicht und verdeutlicht, die Schätze ihrer Poesie und ihres Tiefsinns ausstrahle".

Von Länge oder Kürze also, wonach die praktische Bühne so viel zu fragen hat, war hier nicht die Rede; was für die Idee von Bedeutung, dichterisch von Wert, dramatisch lebendig, theatralisch möglich war, das alles sollte geschehen. So wagte ich denn auch getrost nicht nur das „Vorspiel auf dem Theater", sondern auch die vorangehende „Zueignung" in die Darstellung aufzunehmen; eine Kühnheit, die seitdem sozusagen durch Goethe selbst gerechtfertigt worden ist, da ein Weimarer Fund erwies, daß der Dichter eine Aufführung in eben dieser Gestalt im Sinne hatte. Bei unserm ersten Spiel (am 2., 3. und 4. Januar 1883) war dieses unvergleichbar klassische Vorspiel ein weihevoller Anfang; Hartmann als Theaterdichter, Baumeister als Theaterdirektor, Schöne als „lustige Person" ergänzten sich zum schönsten Akkord. Dann eröffnete den ersten Aufzug der Prolog im Himmel; er begann sogleich mit einem Bild, das die Seele mit Andacht und Entzücken erfüllte. Ich erinnere mich, wie ich auf einer der reiferen Proben mit Sonnenthal im dunklen Parkett saß; der Vorhang war eben vor uns aufgegangen. Eine dunkle Wolkendekoration verhüllte den Himmel noch; allmählich lichtete sie sich bei leiser, himmlisch verklärter Musik. Zuerst wurden nur drei Schatten sichtbar, regungslos im weiten Raum stehende Gestalten; sie wurden heller, körperlicher, nun sah man die weißen langen Gewänder, die Rüstung,

die Flügel: die drei Erzengel standen da, noch unbeweglich, allein. Sonnenthal wendete sich zu mir und sagte mit gedämpfter Stimme, wie wenn wir auch beim Herrgott wären: „Das ist doch das Schönste!"

Es war nur schwierig, den „Herrn" so zu bringen, daß diese Andacht keinen Schaden erlitt; natürlich nur die Stimme des Herrn, denn leibhaftig durfte ich ihn nicht auf die Bretter stellen und ich hätte es auch nicht gewollt. Ihn in seiner Unsichtbarkeit doch ahnungsvoll lebendig zu machen, dazu genügte eine mächtige Helle, die plötzlich aus der Höhe rechts hervorbrach und zu der sich nun alle Engel, auch die inzwischen hinzugekommenen, händefaltend oder kniend wenden; aber wie der Gottesstimme einen irgendwie übermenschlichen Klang oder doch eine Art von Erhöhung und Verklärung geben? Ich hab' viel versucht; Konrad Hallenstein, dem ich die Rolle des Herrn gegeben hatte, ward fast auf jeder Probe anders mißbraucht. Ich ließ ihn durch Sprachrohre von Pappe sprechen, stellte ihn auf eine Erhöhung, dann doppelt so hoch, bis zum Schnürboden hinauf, mehr vorn und mehr hinten. Es endete mit einer Art von „goldener Mitte", ohne Sprachrohr. Hallenstein schilderte darauf „die Wege des Herrn im Burgtheater" in einem humorvollen Gedicht, das ich leider nicht besitze; es war vollständig, wahrheitsgetreu und mit guter Kunst gemacht.

Die großen Schwierigkeiten begannen freilich erst im zweiten Teil; und wenn hier bei vielen meiner Schauspieler innere Zweifel und kopfschüttelnder

Unglaube zu überwinden waren — was zu meiner stillen Freude im Laufe der gestaltgebenden Proben mehr und mehr geschah — so sträubte sich das alte Burgtheater in ganz anderer Weise: es behauptete, zu klein und zu eng zu sein. Im zweiten, im dritten, im fünften Akt ist für so vieles Raum zu schaffen, so viel zu versenken oder heraufzuzaubern, so viel aufzubauen, daß es war, als stöhne der alte Kasten hörbar: es geht nicht, es geht nicht! Ich mußte mit ihm zuletzt um jeden Zentimeter kämpfen; und das Unglück wollte, daß der damalige „Maschinen- und Beleuchtungsinspektor", Barrot, sonst ein braver Mann, an einer ernsten Erkrankung litt, die mit seinem Tode enden sollte. Er tat seinen Dienst, aber doch nicht mit der alten Kraft. Auf einer Dekorationsprobe, die ich mit ihm und seinen Leuten hatte, saß der gealterte, krankheitsmüde Mann mitten auf der Bühne auf einem Stuhl, schüttelte den Kopf, verzagend: „Herr Direktor, wir können nicht durch! Weiter geht's nicht mehr!"

Es mußte aber gehen, das war für mich so gewiß, wie daß Goethe den „Faust" geschrieben hatte. Ein sonderbarer, trauriger Zufall half mir: Barrots Krankheit nahm plötzlich überhand, er legte sich, ich mußte mit Brettschneider, dem unter ihm stehenden Theatermeister, weiterarbeiten. Brettschneider, ein noch junger, kräftiger Mann, sprang mit mir unverzagt in die Brandung hinein. Wir siegten langsam, zollweise. Wir erkämpften aber endlich den vollen Sieg.

Bei dieser höchsten Kraftprobe des Burgtheaters — sie war es in jedem Sinn — standen mir auch die Maler, die Dekorierer mit aller Hingebung zur Seite; voran Joseph Fux, der „Vorstand des Ausstattungswesens", dann seine Gehilfen Lehner, Hochegger, die, wie ich in jenem Rundschreiben dankbar anerkannte, „im Burgtheater bisher ungekannte Wunder schufen und deren Ausdauer so unerschöpflich war wie ihre Phantasie". Ich hatte aber allen zu danken und hab's auch getan; den Sängern und Komparsen, dem Kapellmeister Sulzer mit seinem Orchester, dem gesamten technischen Personal; so viel Gemeinsinn und Arbeitsfreudigkeit war wohl in keinem anderen Theater zu finden. Achtundachtzig Rollen waren an den drei Abenden des „Faust" zu spielen; sie wurden alle mit Liebe gespielt und, nach meiner Erinnerung, keine schlecht. Wunderbare Fortsetzungen brachte der zweite Teil, in denen die Darsteller des ersten über sich hinauswuchsen: Lewinsky-Mephisto als phantastisch ungeheuerliche, voll Kraft und Geist durchgeführte Phorkyade, dann als Führer der Lemuren, im Kampf mit den Engeln, bis zum Höllensprung; Sonnenthal-Faust in der gespenstischen Liebe zur Helena, zuletzt als Hundertjähriger, Erblindeter, Sterbender; Thimig-Schüler als „absurder Most", der frech gewordene Bakkalaureus. Große Leistungen; doch ich hätte viel zu sagen, wenn ich alles erwähnen wollte, was dem Burgtheater Ehre machte.

Die sonderbarste Aufgabe des dritten Abends war der dritte Aufzug: ein Geisterspuk, sollte

lebendig, zu herzbewegender Wirklichkeit werden, man sollte fast eine Stunde lang an etwas glauben, das schon schwer zu verstehen ist. Hier mußten äußere Mittel helfen, die durch das Auge zur Seele gehen. Faust will zur Helena (ich zitiere hier eine Weile mich selbst, aus der Einleitung zum gedruckten „Faust"); Helena dämmert, aber ein „Schatten" in der Unterwelt. Soll er sie besitzen können — wenn auch noch so kurz — so muß sie aus dem Schattenschlaf zu einem lebengleichen Traum erwachen; einem Traum, der sie etwa in einen bedeutenden Augenblick ihres Erdenlebens zurückversetzt, mit dem sich dann Faust, der hinabgestiegene Wirkliche, phantastisch verbindet. Wird dies dem Zuschauer verständlich, dann verwirrt ihn nichts mehr; an schauerliche Märchen jeder Art ist er ja gewöhnt, man hat sie dem Wachenden von klein auf erzählt, als Träumender hat er sie selbst erlebt. Warum soll er nicht fassen, daß der Schatten eines Verstorbenen zu kurzem Traumleben erwacht und mit einem von uns sich zusammenfindet? Man muß ihn nur eben anschauen lassen, daß es so gemeint ist; seine Sinne müssen seinem Denken helfen. Der dritte Aufzug beginnt, der Vorhang hebt sich; tiefe Finsternis, die sich langsam erhellt, zur Halbnacht des „unerfreulichen, grau tagenden, ungreifbarer Gebilde vollen, überfüllten, ewig leeren Hades". Helena und ihr Gefolge ruhen, von einem grauen Schleier bedeckt, wie jetzt leblose Schatten; langsam erwachen sie aber, wie von irgend einem Traumgefühl geweckt. Zuerst

regt sich Helena; sie hebt den Schleier, mit schleichender Bewegung, löst sich aus ihm heraus. Nach ihr auch die andern. Endlich steht Helena aufrecht am Altar, schaut um sich, alles erkennend, sichtbar im Geist sich erinnernd. Sie erlebt sich wieder; sie „kommt vom Strande, wo wir erst gelandet sind", sie ist die aus Troja heimgekehrte Gattin des Menelaus, „von ihm zu seiner Stadt vorausgesandt". Die bange Sorge erwacht: was wird ihr vom schwer gekränkten Gatten geschehen? — Mephistopheles, als Phorkyade, erscheint; die Märchenhandlung beginnt. Im Nebelflor verwandelt sich endlich der griechische Königspalast in die romantische Burg des Faust. Liebe und Schönheit finden sich zusammen.

Charlotte Wolter als Helena (nachdem sie am zweiten Abend als böser Geist schaurig erschüttert hatte) erfüllte alles, was die Dichtung wollte; wie wenn sie dazu geschaffen sei, das Unwahrscheinliche, das Märchenhafte mit Leben zu beseelen. Sie war auch — wenn auch nicht mehr jung — so griechisch schön, daß man sich nicht wundern konnte, als Faust, der Burgherr, mit dem gefesselten Turmwächter Lynceus kam, der, durch den Reiz der hereinziehenden Helena geblendet, ihr Kommen durch Hornruf zu melden vergessen hat. Lynceus kniet vor ihr, bekennt, wie es ihm ergangen ist, erlangt von ihr Vergebung. Diesen schnellverliebten Wächter sollte Hermann Schöne spielen; ich brauchte ihn hier, weil ich im fünften Aufzug auf der Schloßwarte seinen schönen Gesang brauchte: das hätte niemand so gekonnt

wie er. Ihm war's aber peinlich, ganz nach seiner feinfühligen Art, daß er, der Komiker und Charakterspieler, so romantisch knien, so schönheitsberauschte Verse sprechen sollte; nachdem er's zum erstenmal auf der Bühne getan, bat er mich, beschwor mich fast, ihm die Rolle abzunehmen. Ich durfte aber nicht auch wie der Türmer meine Pflicht vergessen: ich war Goethe schuldig, die wundervolle Nachtstimmung im fünften Akt, die der Gesang des Lynceus so lieblich einleitet, durch Schönes weiche, kunstvolle, herzbewegende Stimme zu verklären. Es half nichts, er mußte knien! Er machte auch das in guter Form, wie alles, was er machte; und als nächtlicher Sänger dann wirkte er so eigen deutsch-romantisch in all seiner Schlichtheit, daß mir immer weich und gut wird, wenn ich daran denke.

Die Märchenliebe zwischen Faust und Helena, durch das Vers- und Reimspiel so genial traumhaft-schnell entfaltet, schafft sich dann auch rasch ein Märchenkind; Euphorian tritt aus der Laube hervor, die Geburt dieses Traumes. Für das ätherische Geschöpf, die schnell verflackernde süße Lebensflamme war Stella Hohenfels ebenso geschaffen wie Charlotte Wolter für die Helena; poetischer hat man sie nie gesehen. Kind und Jüngling zugleich, im duftigen Märchengewand, mit der goldnen Leier, den flammenden Stern auf dem Lockenhaupt, rührend selig schön und als könnt' sie doch nicht auf der Erde dauern, schlang und schwang sie sich im Reigen dahin, stieg dann den Fels hinan, im Jugendrausch des

Heldenmuts dem Untergang zu. Helena-Wolter, die Mutter, jammernd hinterdrein, Euphorian oben, todbereit den Arm erhebend, wie geträumte Poesie — ein unvergeßliches Bild. Er „wirft sich in die Lüfte"; er stürzt hinab. Aus der Tiefe steigt noch einmal seine Stimme herauf:

> Laß mich im düstern Reich,
> Mutter, mich nicht allein!

Er bleibt nicht allein, er zieht die Mutter sich nach. So ein gespenstisch Glück ist kurz; rasch wie Euphorian wuchs es, um schnell wie ein Traum zu vergehen. Haben wir am Anfang die Schatten zu diesem Traum aufleben sehen, so müssen wir nun auch sein Ende erblicken; mit dem Auge faßt dann der Geist das Wunderbild zusammen, wie in einem Blick. Helena, oben auf dem Fels um ihr verlorenes Traumkind klagend, wirft sich noch einmal dem Faust in die Arme, dann entsinkt sie ihm: „Persephoneia, nimm den Knaben auf und mich!" Nur sieben Worte, aber aus der Wolter Mund die ergreifendste Musik. Faust sucht sie vergebens noch zu halten, sie entschwindet ihm. In demselben Augenblick sinken unten alle Frauen der Helena zur Erde und in sich zusammen, wie wieder zu Schatten geworden. Plötzlich tiefe Finsternis; der Vorhang fällt.

Dieser Schluß, nach diesem herrlichsten Märchen, wirkte so natürlich, so unmittelbar, daß bei der ersten Aufführung eine Begeisterung des Beifalls losbrach, wie ich sie wohl an keinem andern Theaterabend

erlebt habe; und ich hab' doch manchen Sturm des Erfolges erlebt. Kein „Abbild der Wirklichkeit" ergriff die Menschen so stark wie diese Phantasie, da alle Werkzeuge der Seele mit vereinter Gewalt sie begriffen hatten.

So überwältigend wirkte dann auch der fünfte Akt, den doch Geister und Schatten jeder Art, Lemuren, Teufel und Engel füllen, bis unsere Erde ganz verschwindet und der Himmel sich auftut. Auch hier gewann alles Leben und Blut durch die Kraft der Darstellung; so die graue „Sorge" durch Zerline Gabillon, die nicht rastete, bis sie in ihrem Gespräch mit Faust auf dem Vorhallendach das geisterhafteste, schaurig markdurchschleichende Raunen erreicht hatte. Es sollte aber jedes ihrer Worte, auch das gehauchteste, noch verständlich sein; so verteilten denn wir andern uns mehr als einmal im ganzen Haus, um festzustellen, ob's immer und überall noch reiche. Sie war eine so gute Sprecherin, daß es zuletzt vollkommen gelang. Ebenso ruhten wir, der Direktor und die Regisseure, nicht, bis der Gesang der Lemuren, die dem Faust sein Grab graben, das Musikalisch-Wirkliche, das der Kapellmeister ihm gegeben, ganz verloren hatte; es ward nach und nach, bei immer neuem Bemühen, etwas schauerlich Schattenhaftes wie aus Grüften heraufgestiegen, wie es sich für diese „aus Bändern, Sehnen und Gebein geflickten Halbnaturen" geziemte.

So erhebend wie ergreifend war dann Faust-Sonnenthals Tod. Er verstand, er fühlte, daß er

das schönste Sterben zu spielen hatte, das die Bühne kennt.

Der Beifall am Schluß war so begeistert, stürmisch, endlos wie nach dem dritten Akt. Mit allen Taschentüchern winkten sie dem Direktor zu, da sie dem Dichter nichts antun konnten.

29. Dezember 1886. Von Speidel.

„König Ödipus", Tragödie von Sophokles, übersetzt und für die Bühne eingerichtet von Wilbrandt.

Im Burgtheater ist uns „König Ödipus" in diesen Tagen zum ersten Male vorgeführt worden. Adolph Wilbrandt hat ihn übersetzt und für die Bühne bearbeitet. Den ursprünglichen Trimeter, der für den Atem unserer Schauspieler etwas zu lang ist, hat der Übersetzer in unseren üblichen Bühnenvers, den fünffüßigen Jambus, verwandelt und den Chor in kleinere Teile, die von einzelnen gesprochen werden, aufgelöst. Die Sprache ist dem Schauspieler bequem in den Mund gelegt, die mythologischen Beziehungen sind vereinfacht. Manche strengere Schönheit des Originals hat sich müssen eine Milderung gefallen lassen, doch sind bei Übergießen aus dem Griechischen ins Deutsche nur einige Tropfen vergossen worden. Der Erfolg der Aufführung, die höchst sorgfältig vorbereitet worden, war ein durchschlagender. Die Zuschauer, die in die fremdartige Kompositionsweise der Tragödie mit feinem Verständnisse eingingen und keinen großen Moment der Handlung fallen ließen, verdienen eigentlich das vornehmste Lob;

Wien ist für die große Tragödie, von der es sich früher mehr oder minder wehleidig zu verschließen pflegte, mündig geworden. Das ist die erfreulichste Wahrnehmung, die sich uns an die Aufführung des „König Ödipus" knüpft. Dann hat sie uns einen bedeutenden Künstler geschenkt, mit dem künftighin als mit einer ersten Kraft des Burgtheaters wird zu rechnen sein. Es ist Herr Robert, der Darsteller des Ödipus. Die Gestalt war einfach und vornehm angelegt; es war die Ruhe vor dem tragischen Gewitter, das sich immer drohender und gewaltiger entlud. In den verschiedensten Tonarten, und jede maßvoll mit seinen eigentümlichen Mitteln bestreitend, zeigte sich hier Robert als Meister; man hörte nicht die tragische Trompete, die des Schmetterns nicht müde wird, wo aber der Darsteller einen entfallenden Klang brauchte, holte er ihn sicher aus seiner gewöhnlich etwas gedämpften Stimme herauf. Erscheinung, Worte, Miene, Gebärde — alles deckte sich und wirkte zusammen zu einer edlen tragischen Gestalt. Selten ist ein Schauspieler im Burgtheater mit so gründlichem, das ganze Haus durchbrausendem Beifall überschüttet worden, wie Herr Robert bei dieser Gelegenheit. Als gewichtige Sprecher wirkten neben ihm Herr Lewinsky als Teiresias und Herr Hallenstein als Kreon; mit seiner bescheiden auftretenden und doppelt wirksamen Kunst gestaltete Herr Lewinsky aus dem alten Seher ein lebensvolles Charakterbild. Frau Röckel als Jokaste war, wenn auch nicht geradezu störend, so doch unzulänglich . . .

Zwei von den chorsprechenden Bürgern waren durch die Herren Reimers und Schreiner vorteilhaft besetzt ... Besondere Anerkennung verdient Herr Kracher als Hirt in des Königs Dienste; er war so ganz eine Gestalt aus einem Gusse und in seiner Verwilderung und seinem Trotze gleichwie in seinen widerwilligen Äußerungen so charakteristisch, daß das Publikum zum ersten Male seinen Namen aussprechen lernte. Und nun noch einen Kranz für die wackere Komparserie! Sie spielt mit einer Hingebung, die wahrscheinlich erst in einem besseren Theaterjenseits nach Gebühr belohnt werden dürfte. Publikum, Schauspieler und Regie, alles war bestrebt, die Aufführung des „König Ödipus" zu einem künstlerischen Ereignis zu gestalten. Und als künstlerisches Ereignis wird es in der Geschichte des Burgtheaters verzeichnet bleiben, und mit ihm wird auch der Name Adolph Wilbrandt fortglänzen.

Ausklang.

Wie Baron Berger Burgtheatersekretär wurde.

Von ihm selbst erzählt.

Das kam so. Eines Morgens, an einem strahlendschönen Sommertag, empfand ich ein Gelüsten, in die Stadt zu fahren. Ich ging einige Stunden lang in den Straßen spazieren und kam schließlich auf den Michaelerplatz. Als ich das Burgtheater erblickte, fiel mir ein, daß es noch keinen neuen Direktor habe, und urplötzlich zuckte mir der Gedanke durch den Kopf, ob denn das nicht etwas für mich wäre? Ob meine Vorbildung mich nicht mehr zum Theaterleiter prädestiniere als zum Professor? Diesen Gedanken nachhängend, bog ich in die Herrengasse ein und blieb, die Auslage musternd, vor einem Bücherantiquariat stehen. Hätte ich dies nicht getan, sondern wäre meines Weges ruhig und entschieden weitergegangen, so wäre ich heute höchstwahrscheinlich nicht Burgtheaterdirektor, wäre niemals nach Hamburg gekommen und mein ganzes Leben hätte sich anders gestaltet. Als ich so stand, mechanisch einige Büchertitel las und erwog, ob denn die Verwirklichung meines plötzlichen Burgtheatereinfalles überhaupt im Bereiche der Möglichkeit liege, tippte mir jemand von rückwärts auf die Schulter. Ich sah mich um, vor mir stand ein alter Freund. Das heißt, so glaubte ich damals, heute weiß ich, daß es mein Schicksal war, das gleich den Göttern

des Homer mir in Gestalt jenes alten Freundes erschien. Kopfschüttelnd fragte mich dieser, über welches Problem ich denn eben so tief nachgesonnen habe. Ich gab ihm unbefangen Aufschluß. Er aber fand den Gedanken vortrefflich und erklärte mir, er wolle sogleich zu Baron Bezecny gehen und mich in Vorschlag bringen. Ich sagte nicht nein, mein Freund schlug mich vor, ich wurde bald nachher zu Baron Bezecny berufen, und einige Monate später war ich Direktionssekretär des Burgtheaters. So bin ich zum Theater gekommen. Ich hätte vor dem Antiquariat in der Herrengasse nicht stehen bleiben sollen.

Die letzte Vorstellung im Alten Burgtheater.

Der Einlaß.

In den Nachmittagsstunden begann das Gedränge vor dem Burgtheater lebensgefährlich zu werden. Unter dem Burgbogen standen dichtgedrängt die Einlaßheischenden und gruppierten sogar die Fahrbahn bis dorthin, wo ein Militärwachposten patrouillierte. In der Reitschule wogte die neugierige Menge ungeduldig hin und her und erfolgte gegen 5 Uhr nachmittags ein derartiger Ansturm gegen die Pforten, daß die Hausdienerschaft heraustrat und die Massen in die Schranken weisen mußte. Durch den Andrang unter dem Burgbogen war die Passage einige Zeit gestört und machten die Fiaker und Komfortabels lieber kehrt, als die dichtgekeilten Scharen zum Verlassen der Plätze zu nötigen. Die Abendschatten sanken

nieder und durch die Gänge strich ein kühler Wind. Der Aufenthalt im Freien begann unangenehm zu werden. Da ertönten aus den Queues Angstrufe. Zwei Frauen sind ohnmächtig geworden. Dieselben hatten seit 7 Uhr früh auf ihren Plätzen ausgeharrt, die sie nicht mehr länger behaupten konnten. Die bewußtlosen Frauen wurden von Dienern aus den Schranken hervorgehoben und gelabt. Als die eine aus ihrer Ohnmacht erwachte, begann sie zu jammern, daß man ihr die — Jausentrauben zerdrückt habe.

„Sonnenthal-Stangel gefällig, Wolter-Brezen, Hohenfels-Kipfel gefällig. Frisches Gebäck."

Die helle Stimme des Bäckerjungen ging in einem brausenden Bravo unter, welche die nach Speisen lechzende Menge dem Ganymed entgegensandte.

In einer Sekunde war der Korb leer und noch immer verlangten die unter der Einwirkung der Abendluft fröstelnden „Olympier" nach Atzung.

Da kam dem Theaterfeldwebel Ulbrich ein rettender Gedanke. Er erblickte auf dem Michaelerplatze zwei Hausierer mit Karlsbader Gebäck.

„Hallo, da hereinspaziert," rief der wackere Mann die Hausierer an. „Gebäck her zur dritten und letzten Fütterung!"

Die Hausierer galoppierten heran, um mit reicher Ernte beladen das Schlachtfeld der Brioches zu verlassen.

Pilsner und Lager haussierten gestern bis zu zwanzig Kreuzern das Glas. Ein Pfiff Marker mit Gießhübler war lebhaft begehrt und selbst altgebackene Kaiser-

semmeln, die sich seit mittags versteift hatten, wurden mit 5 Prozent Aufgeld gehandelt.

Von der Michaelerkirche schlägt es 6 Uhr. Der Pförtner naht mit den Schlüsseln. Durch die Türschlösser geht ein Rasseln und Klirren. Die Pforten springen auf. Die Menge flutet durch die Gänge zu den Kassen.

„Ein Schlachten war's, nicht eine Schlacht zu nennen."

Wie Löwinnen um ihre Jungen mit den Wüstenjägern, so kämpften die ehrwürdigsten Matronen mit flaumbärtigen Studenten um ein Plätzchen. Bald deckten die Walstatt Fetzen von Kleidern, Capuchons und Gestelle von Fächern.

Die Fenster von den Kassen fallen nieder.

Das Haus ist vollständig ausverkauft. Von neunhundert eingedrungenen Personen hatten nur vierhundert Einlaß ins Haus gefunden.

Der Rest war zum Abziehen verurteilt. Darob entstand großes Murren und Wehklagen. Einige wollten den Einlaß mit Gewalt erzwingen, wurden jedoch von den Sicherheitswachleuten zurückgedrängt.

Dichtgefüllt waren die Hallen und Gänge mit Unzufriedenen.

Plötzlich trat Ruhe ein. Der biedere, mit allen seinen Orden geschmückte Theaterfeldwebel, der seit 21 Jahren den „Dienst" im Burgtheater versieht, war mitten unter der Menge erschienen und erhob seine sonore Stimme zu folgendem Speech:

Die Rede des Theaterfeldwebels lautete:

Meine Damen und Herren! Schauen Sie sich noch einmal gut das alte Burgtheater an. Schauen Sie sich es gut an, denn hinein ins Theater können Sie unter keiner Bedingung mehr. Alles besetzt. Alles vergriffen. Sie haben lange gewartet und werden sich trösten. Gehen Sie nur ruhig nach Hause und kommen Sie übermorgen ins neue Burgtheater. Empfehle mich Ihnen. Habe die Ehre.

Die kernigen Worte hatten Wunder gewirkt. Wie sich das stürmische Meer beruhigt, wenn Öl in die Wogen gegossen wird, so verstummten allmählich die Laute des Unwillens und in geordneten Reihen traten alle den Rückzug an, welchen es nicht vergönnt war, einen Blick zu tun in das Innere des versinkenden Musentempels.

Die Vorstellung.

Das Haus ist natürlich überfüllt, jede Loge voll wie ein Ei und auf der vierten Galerie stehen die Leute mit dem Kopf an die Decke. Auch die Hoflogen sind lange vor Beginn der Vorstellung vollzählig: der Kaiser mit der Erzherzogin Valerie und dem König Albert von Sachsen, die Kronprinzessin, die Erzherzoge Karl Ludwig, Ludwig Viktor, Albrecht, Wilhelm, fast das ganze Kaiserhaus. Und immer lauter äußert sich die Aufregung. Dann eine plötzliche, jäh einfallende Stille. Es schrillt die Inspizientenklingel, auch sie zum letzten Male. Die Bilder, die aus dem Nebel entschwundener Tage aufgestiegen, sinken wieder hinab, der Gott mit der Leier schwebt

zu den Soffitten empor, die Vorstellung beginnt — die wievielte im alten Hause, niemand hat es gezählt, jedenfalls die letzte.

Man gibt Goethes „Iphigenie auf Tauris". Goethe soll auf diesen Brettern das Schlußwort haben. Das Stück ist gut gewählt, denn es verhallt in milde, ans Herz greifende Abschiedsworte. Charlotte Wolter spielt die Titelrolle, einst ihre Antrittsrolle, mit der sie sich den Einlaß in das wohlverwahrte Haus erzwang. Sie ist nie schöner und vollkommener Iphigenie gewesen als heute abends, und nie hat das Publikum andächtiger der Macht und dem Wohlklang ihrer Rede gelauscht. Wacker standen ihr zur Seite: Orest-Kraftel, Pylades-Hartmann, Thoas-Hallenstein, Arkas-Baumeister. So kam heute noch ein ganz kleines Häuflein von Künstlern zum Wort, doch gerade in dieser Beschränkung zeigten sich alle Vorzüge des Burgtheaters. Selten hat die Goethesche Dichtung so tief auf die Gemüter gewirkt. Sie war der weihevollste Abschiedssegen, der über die altehrwürdigen, nun dem Moder verfallenen Bretter gesprochen werden konnte.

Goethes Schauspiel ist zu Ende, und noch einmal hebt sich der Vorhang. Das gesamte Personal des Burgtheaters steht im Festgewande auf der Bühne geschart, links die Damen, alle weiß gekleidet, rechts die Herren, alle in Schwarz, in der Mitte des Halbkreises auf einer Erhöhung Charlotte Wolter, noch im griechischen Kleide, die Muse des Hauses. Sonnenthal erscheint, um den Epilog von Freiherrn v. Berger

zu sprechen. Er ringt nach dem Worte, das Weinen erstickt ihm die Stimme, daß er kaum sprechen kann, und mit tränenroten Augen tritt er endlich vor, um dem Haus den letzten Gruß zu sagen. Plötzlich kommt eine wehmütige Stimmung über alle Anwesenden. Die Rührung, welche den Künstler übermannte, teilt sich seinen Kameraden, dem ganzen Hause mit. Man weint auf der Bühne und man weint unter den Zuschauern. Dann aber brechen auf einmal wieder Beifallssalven los, wie man sie auch an dieser Stätte selten gehört hat. Wenn Sonnenthal von dem Ruhme der einheimischen Kunst spricht, die mit Österreichs Kaiserkrone unter einem Dache wohnen dürfe, donnert es betäubend von allen Seiten und der Sturm wiederholt sich, wenn des Künstlers bebende Stimme an Kaiser Josef, an Lessing gemahnt oder zum Schlusse versichert, daß Wien im neuen Hause sein altes Burgtheater finden werde . . . Endlich aber verklingt das letzte Wort. Rasch schwebt Apoll mit der Lyra zu den Brettern nieder, ebenso rasch senkt sich der häßliche eiserne Vorhang herab und zerschneidet unbarmherzig das Band zwischen Bühne und Publikum. Die lichte Öffnung, in der seit anderthalb Jahrhunderten so vielerlei heitere, rührende, ergreifende Bilder erglänzten, bleibt nun für ewige Zeiten verdunkelt. Ziemlich schnell entleert sich das Haus.

Epilog.

Zur letzten Vorstellung im alten k. k. Hofburgtheater.

Von Alfred Freiherrn v. Berger.

Nach Schluß von Goethes „Iphigenie", gesprochen
12. Oktober 1888 von Adolf Sonnenthal.

„Leb' wohl! . . . und gib
Ein holdes Wort des Abschieds mir zurück!
Dann schwellt der Wind die Segel fester an
Und Tränen fließen lindernder vom Auge
Des Scheidenden." — Wie Iphigenie
Zu Tauris' König, da sie von ihm geht
Und seines Lebens Schönheit mit sich nimmt,
So sprech' ich dir, altes, liebes Haus:
Leb' wohl! Leb' wohl! Leb' wohl! Bald sinkt der Vorhang
Zum letztenmal, das letzte Wort verhallt,
Und über diese Stätte, wo die Kunst
Des Lebens Bilder euch entrollte, sinkt
Die Dämmrung und die Stille des Gewesnen,
Der Märchenschleier der Vergangenheit,
Der alles deckt, verdunkelnd und verklärend,
Was nicht mehr ist, was groß und herrlich war
Und fortlebt in der Menschen Angedenken.
Und wer den Boden künftig je betritt,
Wo dieses Haus gestanden, wird sein Herz
Von jener Andacht still erschüttert fühlen,
Die über allen heil'gen Stätten schwebt,
Wo Menschenkraft Unsterbliches erschuf.

Wohl prangt das neue Heim, das uns empfängt,
Durch kaiserliche Gnade uns bereitet,
Mit allen Wundern hoher Kunst geschmückt,
Versehn mit allem, was der Mensch ersann,

Des Dichters kühnste Träume zu verkörpern;
Und dennoch klopft in Wehmut mir das Herz,
Und wie ein Mann, der, von der Heimat scheidend,
Sich eine Scholle Heimaterde mitnimmt,
Um einst sein Haupt darauf zu betten, möcht' ich
Von diesen Brettern hier, die nicht nur euch,
Die uns die Welt bedeutet, einen Splitter
Fromm mit mir nehmen, daß er uns bewahre
Das Angedenken an die schönen Jahre,
Die ruhmvoll große Zeit, da unsre Kunst,
Ein Kind des Hauses, unter einem Dach
Mit Östreichs Kaiserkrone durfte wohnen!
Und keiner ist in dieser ganzen Schar,
Dem nicht dies alte, graue, düstre Haus
Verbunden ist mit seinen sonnenhellsten
Erinnerungen, seinen höchsten Stunden;
An diesem Hause hängen alle Herzen,
Wie man mit allen Fehlern und Gebrechen
Das eigne Leben liebt, sich selbst liebt,
Und drum ist dies ein Abschied für uns alle
Wie von der Jugend, wie vom Vaterhaus!

Allein was frommt's, der Wehmut hingegeben,
Den Augenblick, den letzten, zu verzögern?
Laßt, rückwärts schauend, uns die Seele stärken
Am stolzen Anblick der Vergangenheit,
Die, wie ein überwundnes Königreich,
Unübersehbar, herrlich ausgebreitet,
Den Mut uns stählt, der Zukunft zu begegnen!
Laßt uns getrost die altbewährte Kraft
Verjüngen an dem Bild des großen Kaisers,
Der einst in ahnungsvoller Morgenzeit
Mit mächt'gem Schöpferwillen diese Burg
Des Künstlergeistes aus dem Nichts erschuf,
Der, wie ein Seher, mit dem Kaiserzepter
Aus scheinbar taubem Grund die Quelle schlug,

Die, fromm gehütet, bald ein Hain umgrünte,
Ein heil'ger Hain von Lorbeern und von Palmen,
In dem die Nachtigall der Dichtung schlägt!

Und neben ihm in schlichter Majestät,
Ein zweiter, geist'ger Ahnherr dieses Hauses,
Das ernste Denkerhaupt des edlen Lessing,
Des Mannes mit dem Geist, klar wie der Himmel,
Dem männlich strengen, menschlich schönen Herzen.
Er hat in diesen Räumen einst geweilt,
Auf dieser Bühne hat sein Blick geruht,
Und auf der Siegesbahn, die wir durchmessen,
War uns sein Geist der unsichtbare Führer.
Und heut, in dieser festlich ernsten Stunde,
Vermein' ich seine Stimme zu vernehmen:
„Was bangt und zweifelt Ihr? Ich bleib' bei euch!"

Und all die Großen, die Unsterblichen,
Die je dem Blick der atemlosen Menge
In diesem schlicht umrahmten Wunderspiegel
Ihr überirdisch Angesicht gezeigt,
Die euren Sinnen je auf dieser Bühne
Den finstern Ernst, die Heiterkeit des Lebens
Mit edlen Dichterkünsten vorgezaubert —
Versammelt mein' ich alle sie zu schaun
Und ihren Segen schauernd zu empfinden.

Und, tief erschüttert, seh' ich um mich her
Die großen Meister unsrer Bühne stehn,
Mit deren Namen lange schon die Welt
Das Höchste nennt, was unsre Kunst vermag,
Die Tausende beglückt in diesen Räumen,
Die unsre Ehrfurcht, unsre Liebe hatten —
Sie treten still und ernst in unsern Kreis
Und winken uns ein letztes Lebewohl!
O, geht nicht von uns! Bleibt nicht hier zurück!

Nein, wie die Götter eines Volks, das mutig
Die alte Heimat läßt um eine neue,
So schwebet uns voran zum neuen Tempel,
Und lächelt, wenn wir dort den Einzug halten,
Von seinen Marmorzinnen auf uns nieder!
Wir alle fühlen's tief in dieser Stunde:
Nicht tote Steine sind das Burgtheater,
Nur in den Geistern hat es seine Wohnung!
Es lebt in euch, ihr Hohen, ihr Verklärten,
Es lebt in eurem Erbe, das wir hüten
Getreu in unsrer Herzen tiefstem Schrein,
Es lebt im Schöpferodem unsrer Brust,
Es lebt in unsrem Wollen, unsrem Können,
Es lebt in unsrem heiligen Entschluß,
Den Stolz der Wiener, unsern alten Ruhm,
Mit starken Armen treu emporzuhalten
Hoch überm Strome der Vergänglichkeit!

Und nicht in uns nur, auch in euch, die ihr
Mit uns die Wehmut dieser Stunde teilt,
In euren Herzen lebt das Burgtheater,
Auch euren Händen ist es anvertraut!
O, bleibet dort uns, was ihr hier uns wart,
An Sinn und Geist ein auserlesner Kreis,
Den Künstler bildend, dem er dankbar lauscht.

Des Kaisers Huld verlieh dem neuen Haus
Den alten Namen, der in goldner Schrift
Von seiner hohen Marmorstirne glänzt,
Ein lichtes Sinnbild, daß der alte Geist
In seinem Innern unverwandelt lebt
Und leben wird in fernster Zukunft Tagen!
Und wenn ihr künftig drüben uns besucht,
So sollt ihr in den stolzen Hallen finden,
Was mehr uns gilt, als alle Pracht der Welt:
Im neuen Haus das alte Burgtheater!

Personenregister.

Die im Buche erwähnten Stücke sind hier beim Namen des Verfassers angeführt, die Seitenzahlen sind im „Verzeichnis der Theaterstücke" aufzusuchen.

Ein Stern (*) bedeutet: auch im beigegebenen Bildmaterial zu finden.

Die genannten Stücke.

Die Zahlen in der Klammer bedeuten die Zeit der Erstaufführungen im Burgtheater.

Verfasser der Zeugnisse.

In eckigen Klammern die benutzten Arbeiten.

Anschütz, Heinrich [Erinnerungen, Leipzig o. J.] 41—42, 63—66, 100—101, 109—111, 143—144.

Atterbom, Peter Daniel Amadeus [Aufzeichnungen des schwedischen Dichters P. D. A. Atterbom ... Aus dem Schwedischen übersetzt von Franz Maurer. Berlin 1867] 95—96.

Bahr, Hermann [Die Zeit, Wochenschrift, 1899, Nr. 244] 194—195.

Bang, Hermann [Menschen und Masken, 1909] 171—174.

Bauernfeld, Eduard v. [Gesammelte Aufsätze, herausgegeben von Stefan Hock, Wien 1905] 130—138.

— [Aus Alt- und Neu-Wien] 59—61.

Berger, Alfred Freiherr v. [Gesammelte Schriften, Wien] 202, 218—219, 225—228.

Bettelheim, Anton [Acta diurna, Wien 1899] 203—205.

Brentano, Clemens [Dramaturgischer Beobachter, Zeitschrift, Wien 1814] 49.

Castelli, Ignaz [Memoiren, neu herausgegeben von Joseph Bindter, München] 21—23.

Cölln, Friedrich v. [Wien und Berlin in Parallele. Amsterdam und Cölln 1808] 47.

Costenoble, Karl Ludwig [Aus dem Burgtheater, herausgegeben von Glossy und Zeidler, Wien 1889] 119—122.

Cramer, Karl Friedrich [Musikalisches Magazin] 32—33.

Eipeldauerbriefe, herausgegeben von Richter, 1785, 29.

Frankl, Ludwig August [Aufsätze, herausgegeben von Stefan Hock, Prag] 69—75.

Franzos Emil [Deutsche Dichtung, Band IIII] 61—62 (Schreyvogels Entlassung).

Gallerie von Teutschen Schauspielern und Schauspielerinnen, neu herausgegeben in den Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, Band XIII, 25—27.
Genast, Eduard [Aus Weimars klassischer Zeit] 138—139.
Glasbrenner, Adolph [Bilder und Träume aus Wien] 106.
Glossy, Karl [Zur Geschichte der Theater Wiens, im XXV. Bande des Jahrbuchs der Grillparzer-Gesellschaft] 44—45, 96—98.
Glücksmann, Heinrich [Bühne und Welt, 1899] 197—199.
Gothaer Taschenbuch 1778, 11.
— 1780, 13—18 (Vorschriften und Gesetze).
Grillparzer, Franz [Selbstbiographie].
— [Werke. Im Auftrage der Stadt Wien, herausgegeben von August Sauer. Dritte Abteilung. Briefe und Dokumente] 67—68, 99 (Rapport).
Gutzkow, Karl [Wiener Eindrücke] 125—126.
Hägelin [Zur Geschichte der Wiener Theaterzensur, von Karl Glossy, im VII. Bande des Jahrbuchs der Grillparzer-Gesellschaft] 35—40.
Handl, Willi [Julius Bab und Willi Handl, Deutsche Schauspieler, Berlin] 166—171.
Hebbel, Friedrich [Historisch-kritische Ausgabe, besorgt von Richard Marie Werner, Briefe und Tagebücher] 111—112, 146, 184, 185—186.
Hofmannsthal, Hugo v. [Gedichte, Leipzig 1907] 189—191.
— Die Zeit, Tageszeitung, Oktober 1911] 174—176.
Kaiser, Friedrich [Unter fünfzehn Theaterdirektoren].
— [Friedrich Beckmann. Biographie].
Kompert, Leopold [Sämtliche Werke, herausgegeben von Stefan Hock] 181—184.
Körner, Theodor [Briefe an die Seinigen] 47—48, 58.
Kuh, Emil [Biographie Friedrich Hebbels, Wien] 112—115.
Lange, Joseph [Selbstbiographie] 25, 27—28, 45.

Reihenfolge der Bilder.

Neben Seite

Neben Seite

Neben Seite

* * *

Für das Zustandekommen dieses Buches in der vorliegenden Form bin ich nach vielen Seiten verpflichtet. Den Dank an die Vergangenheit abzustatten, ist mir nicht möglich. Aber auch die Gegenwart gab mir manchen Rat

und manche Hilfe. Namen zu nennen, sei mir erlassen. Aller Freunde und Vertrauten meiner Arbeit, unbekannter und bekannter Helfer, die mir Texte und Illustrationen zur Verfügung gestellt oder mich durch ihren warmen persönlichen Anteil gefördert, sei am Ende dieses Werkes gedacht. Sie alle vereinigte der Wunsch am Gelingen meiner Idee, das alte Burgtheater getreu und lebendig in der Erinnerung zu bewahren. Möge sich der kleine Kreis der Eingeweihten durch die Veröffentlichung des Buches zu einem größeren, allgemeinen gestalten.

Wien, im Juli 1916.

R. S.